

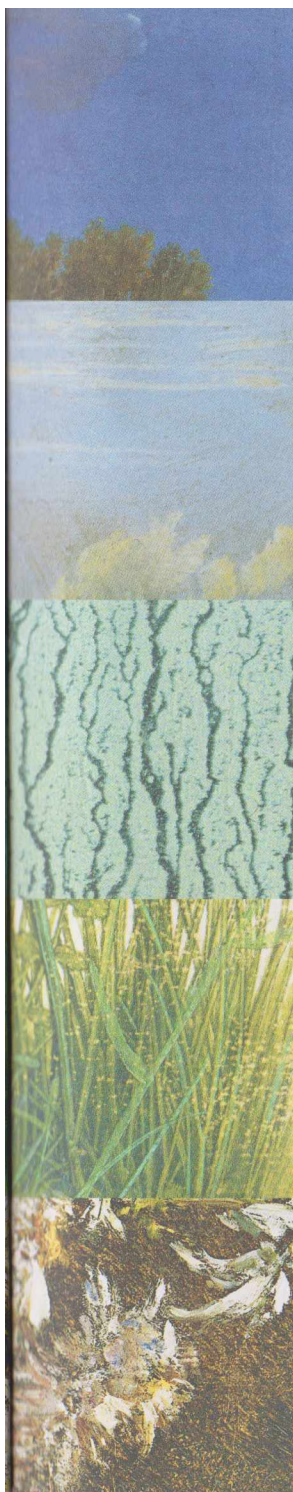


Arta ca terapie

Alain
de Botton
John
Armstrong

 **VELANT**
CĂRȚI ÎNSEMNATE.





Metodologie 6

Dragostea 92

Natura 122

Banii 152

Politica 188

De ce avem nevoie de artă?

Pentru lumea modernă, arta reprezintă ceva foarte important, apropiat de sensul vieții, dovadă a acestei înalte considerații fiind deschiderea a numeroase muzee, canalizarea unor resurse guvernamentale semnificative către producerea și expunerea producției artistice, dorința curatorilor de a mări gradul accesului la aceste opere (cu precădere în beneficiul copiilor și al grupurilor minoritare), notorietatea teoriilor academice de artă și valorile excepționale din piața artei comerciale.

În ciuda tuturor acestora, interacțiunea noastră cu arta nu se desfășoară întotdeauna la fel de bine pe cât s-ar putea. Este foarte probabil să ieșim dintr-un muzeu care se bucură de o înaltă apreciere cu sentimentul neîmplinirii sau chiar al consternării și inadecvării, întrebându-ne care să fie motivul pentru care nu am trăit experiența revelatoare promisă. Este firesc să ne învinovățim, să presupunem că problema vine din lipsa de cunoștințe sau din incapacitatea de a ne lăsa emoționați.

Această carte pleacă de la premisa că problema nu rezidă în principal în individ, ci în felul în care arta este predată, vândută sau prezentată de elitele mediului artistic. De la începutul secolului XX, relația noastră cu arta a fost șubrezită de ezitarea instituțională de a răspunde întrebării referitoare la scopul intrinsec al artei, care a devenit, poate pe nedrept, iritantă, ilegală și puțin insolentă.

Sintagma „arta de dragul artei” respinge tocmai ideea că arta ar putea avea un scop precis, considerând astfel statutul înalt al artei ca fiind ceva misterios și deopotrivă vulnerabil. În ciuda respectului de care se bucură arta, importanța sa este mai degrabă presupusă decât explicată. Valoarea sa respectă normele bunului simț, lucru regretabil, atât pentru consumatori, cât și pentru curatori.

Ce-ar fi dacă arta ar avea un scop care să poată fi definit și discutat într-un limbaj comun? Artă poate fi o unealtă, iar noi trebuie să ne concentrăm asupra caracteristicilor și posibilităților ei benefice.

Arta ca unealtă

La fel ca alte unelte, arta deține capacitatea de a ne extinde abilitățile dincolo de cele cu care ne-a înzestrat natura. Arta ne compensează anumite slăbiciuni innăscute, în cazul de față mai degrabă mentale decât fizice, slăbiciuni pe care le putem considera trăsături psihologice perisabile.

Această carte propune ipoteza că arta (incluzând aici și obiectele de design, arhitectură și meșteșugărie) reprezintă un mediu terapeutic care își poate ghida, îndemna sau consola observatorii, oferindu-le totodată mijloace de emancipare.

O unealtă reprezintă o prelungire a corpului care permite realizarea unei dorințe, iar necesitatea sa este cerută de limitarea fizică umană. Un cuțit este răspunsul unei nevoi, dar și al imposibilității de a tăia. O sticlă este răspunsul unei nevoi, dar și al imposibilității de a căra apă. Pentru a descoperi scopul artei, trebuie mai întâi să ne întrebăm care sunt lucrurile pe care trebuie să le facem la nivel mental și emoțional, dar care ne ridică dificultăți. Care ne sunt trăsăturile psihologice perisabile pe care arta le-ar putea îndrepta? Identificăm șapte astfel de trăsături și, în consecință, șapte funcții ale artei. Există, desigur, și altele, dar acestea par a fi printre cele mai comune și mai convingătoare.



Metodologie

Cele șapte funcții ale artei

- 1: Reamintirea
- 2: Speranța
- 3: Suferința
- 4: Reechilibrarea
- 5: Înțelegerea de sine
- 6: Creșterea
- 7: Aprecierea

Care este scopul artei?

Ce poate fi considerat drept artă de valoare?

- Aspectul tehnic
- Aspectul politic
- Aspectul istoric
- Aspectul de impact
- Aspectul terapeutic

Ce gen de artă ar trebui produsă?

Cum ar trebui să fie vândută și cumpărată arta?

Cum ar trebui studiată arta?

Cum ar trebui să fie expusă arta?

Cele șapte funcții ale artei

—1

Reamintirea

Să începem cu memoria: ne este greu să ne amintim lucruri. Mentea noastră este cu precădere predispusă să uite informații importante, atât de natură factuală, cât și senzorială.

Scrișul este reacția evidentă la consecințele uitării; arta este cea de-a doua. O poveste întemeietoare despre pictură adoptă tocmai acest motiv. Așa cum ne-a parvenit povestea scrisă de istoricul roman Pliniu cel Bătrân, frecvent ilustrată în arta europeană a secolelor XVIII-XIX, un cuplu de tineri îndrăgostiți trebuie să se despartă și, ca urmare, ea decide să marcheze conturul umbrei iubitului său. Temându-se că îl va pierde, îi desenează conturul pe unul dintre pereții unui cavou, cu vârful unui băț ars. Redarea scenei de către Regnault este deosebit de tulburătoare (1). Cerul catifelat al serii face aluzie la sfârșitul ultimei zile a cuplului petrecute împreună. Cu un aer distrat, el ține în mână un fluiet rustic, una dintre emblemele tradiționale ale păstorului, în vreme ce, în stânga imaginii, un câine privește către femeie, simbolizând fidelitatea și devoțiunea. Ea îi conturează imaginea pentru ca, atunci când va dispărea, să îl poată păstra în minte la fel de clar și de pregnant; forma precisă a nasului, felul în care i se ondulează părul, linia gâtului și panta dulce a umărului său vor rămâne vii pentru ea, în timp ce el, departe, își va păstori animalele într-o vale înverzită.

Nu are nicio importanță dacă această imagine reprezintă o ilustrare fidelă a originilor artei picturale. Înțelegerea pe care o oferă vizează mai degrabă domeniul psihologiei, decât pe cel al istoriei antice. Regnault formulează mai degrabă marea întrebare – „De ce contează arta pentru noi?” – decât enigma minoră a ceea ce a fost prima încercare picturală. Răspunsul oferit este decisiv. Artă ne ajută să îndeplinim o sarcină de o importanță crucială în viața noastră: să păstrăm vii lucrurile pe care le iubim chiar și după ce au dispărut.

Gândiți-vă la impulsul de a ne fotografia familia. Dorința irepresibilă de a pune mâna pe un aparat foto provine din conștiința neliniștitoare a slăbiciunilor noastre cognitive odată cu trecerea timpului: că vom uita Taj Mahalul, plimbarea la țară sau, mai presus de orice, imaginea fidelă a copilului atunci când construia o casuță din



*Nu vreau să uit vreodată felul
în care arăți în noaptea asta*
— 1. Jean-Baptiste Regnault,
*Originea picturii. Dibutades
copiind portretul unui păstor, 1786*

piese Lego pe covorul din sufragerie, la vârsta de șapte ani și opt luni.

Ceea ce ne îngrijorează însă apropo de uitare pare să fie foarte personal. Nu este în joc aici doar un detaliu despre o persoană sau un peisaj; ne dorim să ne putem aduce aminte ceea ce contează cu adevărat, iar cei pe care îi considerăm artiști valoroși sunt, parțial, cei care par să fi luat deciziile cele mai bune cu privire la ceea ce trebuie memorat și ceea ce trebuie lăsat deoparte. În imaginea despre pictură oferită de Regnault, nu avem doar conturul iubitului care pleacă și pe care femeia dorește să și-l amintească. Ea își dorește ceva mai complex și mai ambiguu și anume personalitatea, esența lui existențială. În atingerea acestui deziderat, un obiect de artă trebuie să atingă un anumit nivel de rafinament. Există mai multe lucruri care ar putea fi surprinse la o persoană, o scenă sau un loc, doar că unele dintre acestea sunt mai



*Ni se oferă nu doar șansa de
a o observa, ci și de a afla ceea
ce este important pentru ea.*
— 2. Johannes Vermeer,
*Femeie în albastru citind
o scrisoare, cca 1663*

importante decât altele. Considerăm o operă de artă, care ar putea să fie și o fotografie de familie, ca fiind reușită atunci când izbutește să evidențieze elementele valoroase, dar greu de memorat. Am putea spune că o lucrare artistică valoroasă este aceea care reușește să înrămeze esența semnificației, estompând totodată elementele nereușite care, deși trezesc un ecou, permit esenței să se piardă din vedere. Rămâne un suvenir gol.

Johanes Vermeer își merită statutul de mare artist mai ales fiindcă stăpânește felul în care trebuie onorate detaliile potrivite. Femeia ilustrată în tabloul *Femeie în albastru citind o scrisoare* a arătat de multe ori diferit, de pildă, când era plictisită, supărată, ocupată, stânjenită sau zâmbitoare (2). Ar fi putut s-o picteze în numeroase alte feluri, dar Vermeer a selectat o anumită situație, dintr-un anumit moment, când este absorbită de gândul la cineva sau ceva aflat departe. Prin crearea unei atmosfere de nemișcare intensă, artistul reușește să ne comunice capacitatea de captivare a femeii. Felul în care mâinile ei țin scrisoarea pare idiosincronic: își strânge delicat pumnii, deși altcineva în locul ei ar ține scrisoarea cu degetele răsfirate. Poate că este o stângăcie a sa rămasă din fragedă copilărie. Îi putem remarca intensitatea tăcută după rictusul vag răsărit în colțul gurii pe măsură ce citește. Vermeer ne îndeamnă să-i privim cu atenție această parte a chipului așezând în fundal o hartă colorată în tonuri similare pielii, de parcă mintea i-ar fi plecată undeva în interiorul hărții. Limpezimea luminii este, poate, chiar o reflecție a minții acestei femei, care poate cugeta cu tot atâta limpezime și fermitate emoțională. Vermeer captează chiar miezul personalității modelului care i-a pozat. Nu este doar pura redare a unei persoane, ci ilustrarea felului în care este ea într-o anumită stare de spirit.

Arta reprezintă un mod de a conserva experiențele, pentru care există o mulțime de exemple deopotrivă efemere și frumoase, și avem nevoie de ajutor pentru a le putea stăpâni. Putem face o analogie cu ceea ce înseamnă să cari apă și unealta care ne ajută să facem acest lucru. Să ne imaginăm că suntem într-un parc, într-o zi vântoasă de aprilie. Privim norii și suntem mișcați de frumusețea și grația lor. Par să fie în mod încântător separați de tumultuoasa noastră viață cotidiană. Ne lăsăm mintea să zboare către nori și, pentru o vreme, ne eliberăm de preocupări, situându-ne într-un context mai general, care reduce la tăcere nemulțumirile fără sfârșit ale egoului nostru. Studiile lui John Constable cu formațiuni noroase ne îndeamnă să ne aplecăm, cu mai multă atenție decât am fi dispuși

în mod normal, asupra texturii deosebite și formelor fiecărui nor în parte, să observăm variațiile lor de culoare și felul în care se adună laolaltă (3). Arta redactează complexitatea și ne ajută să ne concentrăm, fie și sumar, asupra celor mai semnificative aspecte. Lucrând la studiile sale despre nori, Constable nu a intenționat să facă din noi niște experți în meteorologie. Caracteristicile precise ale unui nor cumulonimbus nu sunt esențiale. Mai degrabă, el și-a dorit să intensifice semnificația emoțională a dramei insonore care se desfășoară zilnic deasupra capetelor noastre, făcând-o mai accesibilă nouă și îndemnându-ne să-i acordăm importanța pe care o merită.

— 2

Speranța

Genul de artă cu cea mai constantă popularitate este cea voioasă, plăcută și drăguță: pajiști de primăvară, umbra copacilor în zile fierbinți de vară, peisaje pastorale, copii zâmbitori. Acest gen îi poate descumpăni profund pe cei cu un anumit gust și grad de inteligență.

Apetența pentru drăgălășenie este adeseori considerată o reacție comună, negativă chiar, dar, deoarece este atât de dominantă și de răspândită, merită să i se acorde atenție și poate oferi chiar indicii importante despre o funcție-cheie a artei. La nivelul celui mai mic numitor comun, ne plac imaginile drăguțe pentru că suntem încântați de lucrurile reale pe care acestea le reprezintă. Grădina cu lac pictată de Monet este încântătoare în sine, iar acest gen de artă este deosebit de atrăgător pentru cei care nu au ceea ce este reprezentat aici (4). Nu ar fi o surpriză să găsești o reproducere a unui tablou înfățișând liniștea unui colț de natură într-un apartament de bloc dintr-un centru urban zgomotos.

Neliniștea provocată de drăgălășenie are două fațete. Mai întâi, imaginile drăguțe sunt considerate generatoare de sentimentalism. Sentimentalismul este un simptom al conectării precare la complexitatea realului. O imagine drăguță tinde să sugereze că, pentru a-ți face viața mai bună este suficient să-ți decorezi apartamentul cu niște tablouri cu flori. Dacă ai putea să întrebi tabloul ce nu este în regulă în lume, s-ar putea interpreta că ai făcut o afirmație de genul „nu există suficiente grădini japoneze” – un tip de afirmație care pare să ignore problemele mult mai importante cu care se confruntă omenirea (în principal economice, dar și morale, politice sau sexuale).

Tocmai inocența și simplitatea tabloului pare să militeze împotriva oricărei încercări de a ne îmbunătăți viața în ansamblul ei. În al doilea rând, există o teamă conexă că drăgălășenia ne-ar amorți spiritul critic și capacitatea de a percepe nedreptățile care ne înconjoară.

De pildă, un muncitor dintr-o uzină producătoare de autovehicule din Oxford ar putea cumpăra o vedere drăguță cu pitorescul Palat Blenheim din apropiere, trecând cu vederea nedreptatea că acesta aparține unui aristocrat care nu a muncit pentru el (5). Îngrijorarea provine din posibilitatea că am putea adopta o perspectivă nejustificat de optimistă asupra vieții și lumii, în general. Ceea ce ar fi nejustificat de plin de speranță.

Totuși, astfel de îngrijorări sunt de obicei nejustificate. Departele de a vedea lucrurile dintr-o perspectivă mult prea roz și sentimentală, cea mai mare parte a timpului suntem copleșiți de mâhnire, conștienți de problemele și nedreptățile lumii; toată problema este că ne simțim copleșitor de mici și de slabi ca să le înfruntăm.

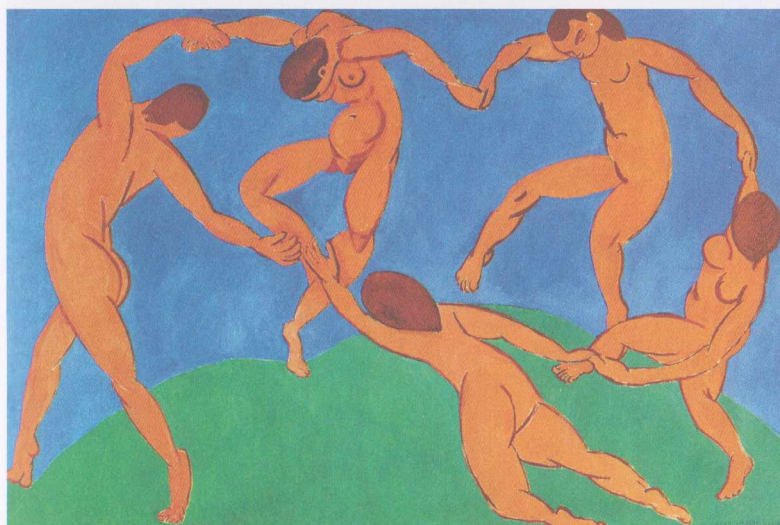
Buna dispoziție este o realizare, iar speranța, ceva ce merită sărbătorit. Dacă optimismul este important, acest lucru se datorează faptului că multe dintre consecințele lui sunt determinate de gradul în care îl adoptăm în îndeplinirea unei sarcini. Este un ingredient esențial al succesului. Aceasta contrazice direct perspectiva elitistă potrivit căreia talentul este condiția esențială a unei vieți bune, dar, în multe cazuri, diferența dintre succes și eșec este dată de nimic altceva decât capacitatea noastră de apreciere a ceea ce este posibil și de energia necesară convingerii celorlalți că acel lucru ni se cuvine. Putem fi condamnați nu de lipsa talentului, ci de lipsa speranței. Problemele cotidiene sunt rareori cauzate de excesul de optimism al unora, ci mai degrabă de continua lor aducere în atenția noastră, astfel încât ne sunt necesare mecanisme pentru păstrarea bunei dispoziții.

Dansatorii lui Matisse nu neagă problemele acestei planete, dar, din perspectiva relației noastre imperfecte și conflictuale – dar comune – cu realitatea, atitudinea lor ne poate fi de ajutor (6). Ne conectează cu acea latură a noastră veselă, lipsită de griji, care ne ajută să gestionăm inevitabilele respingeri și umilințe. Această imagine nu sugerează că totul este perfect pe lume, așa cum nu se poate spune că femeile sunt întotdeauna încântate de existența celorlalte femei și socializează în grupuri de susținere reciprocă.



Arta este un gen foarte
complicat de găleată.
— 3. John Constable,
Studiu de nori
Cirrus, cca 1822





STÂNGA

Oamenii fără prea multă educație în domeniul artei tind să considere că arta trebuie să fie despre „lucruri drăguțe”. Elitele culturale devin anxioase din această cauză. Frumusețea este de multă vreme privită cu suspiciune.

— 4. Claude Monet,
Lacul cu nuferi, 1899

SUS

Poftim vederea.
Eu păstrez palatul.
— 5. John Vanbrugh,
Palatul Blenheim,
cca 1724

DEASUPRA

Cum ar putea arăta speranța.
— 6. Henri Matisse,
Dansul (II), 1909

*Este dulce, dar care ar putea
fi motivul pentru care ne-ar
umple ochii de lacrimi?*
— 7. Fecioara cu Pruncul
de la Sainte-Chapelle,
înainte de 1279



Dacă lumea ar fi un loc mai bun, poate că nu am mai fi la fel de impresionați și nu am avea atâta nevoie de opere de artă frumoase. Una dintre cele mai ciudate caracteristici ale artei este puterea ei de a ne mișca uneori până la lacrimi; și nu atunci când suntem puși în fața unei imagini de coșmar, înspăimântătoare, ci atunci când admirăm o lucrare ale cărei grație și gingășie deosebite sunt, preț de o clipă, copleșitoare. Ce anume se petrece cu noi în aceste momente speciale de emoție intensă în fața frumuseții?

Cea mai pregnantă caracteristică a micii statuete din fildeș a Fecioarei – având doar 41 cm în înălțime – este chipul său (7), expresia lui de bun venit, acel gen de privire pe care sperăm să-l primim atunci când cineva este cu adevărat bucuros să ne vadă. Și ne amintește cât sunt de rare momentele în care am fost întâmpinați așa sau am oferit cuiva un astfel de zâmbet. Madona arată plină de viață, iar veselia incipientă, care pare gata să se declanșeze în orice clipă, este plină de bunătate. Este precum acel gen de umor mai degrabă binevoitor decât critic. Frumusețea ei stârnește emoții contradictorii. Pe de o parte, suntem încântați să vedem cum ar trebui să ne fie viața; pe de altă parte, simțim durerea cauzată de înțelegerea faptului că viața noastră nu este așa. Poate că simțim pentru o clipă și nostalgia după inocența pierdută a lumii. Frumusețea poate face mult mai greu de suportat urâtenia vieții.

Cu cât mai grea ne este viața, cu atât mai mult ne emoționează imaginea grațioasă a unei flori. Lacrimile – dacă apar – sunt o reacție la frumusețea, nu la tristețea imaginii. Cel care a pictat acest tablou al unei umile, dar frumoase crizanteme într-o vază era, așa cum o sugerează autoportretul, profund conștient de tragedia existenței (8, 9). Autoportretul ar trebui să spulbere orice îndoială că artistul ar fi creat această imagine veselă dintr-o naivitate ieșită din comun. Henri Fantin-Latour cunoștea tot ceea ce înseamnă tragedie, dar aceasta l-a făcut cu atât mai deschis către opusul acesteia.

Gândiți-vă la diferența dintre un copil jucându-se cu un adult și un adult jucându-se cu un copil. Bucuria copilului este naivă, și o astfel de bucurie este un lucru minunat. Bucuria adultului însă este subsumată amintirii măhnirilor vieții, ceea ce o face cu atât mai pregnantă. Asta este ceea ce îl impresionează și unori îl face să plângem. Este profund greșit să condamnăm toată arta grațioasă și dulce ca fiind sentimentalistă și ignorantă. De fapt, acest gen de artă ne poate emoționa tocmai pentru că

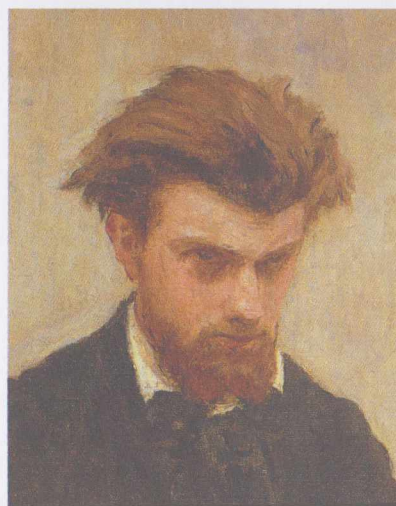
DREAPTA

*Apreciam mai mult
frumusețea atunci când
suntem conștienți
de problemele vieții.*

— 8. Henri Fantin-Latour,
Crizanteme, 1871

DEDESUBT

— 9. Henri Fantin-Latour,
Autoportret la tinerețe,
cca 1860



știm cum este realitatea de obicei. Plăcerea artei drăgălașe provine din insatisfacție: dacă viața nu ni s-ar părea atât de grea, frumusețea nu ne-ar atrage atât de mult. Dacă ar fi să creăm un robot care să poată aprecia frumosul, ar trebui să facem un lucru aparent crud și anume să-l programăm să se poată urî pe sine, să se simtă confuz și frustrat, să sufere și să sperie că nu va avea de suferit, pentru că doar pe un asemenea fundal arta frumoasă poate deveni importantă, și nu doar agreabilă. Nu că ar trebui să ne îngrijorăm. Pentru secolele următoare, cel puțin, se întrevăd suficiente probleme care să ne asigure că imaginile drăguțe nu sunt în pericol să-și piardă capacitatea de a ne emoționa.

O mare parte din arta lumii nu este doar frumoasă, ci pare să depășească acest stadiu oferindu-ne o idealizare complexă a vieții; ceea ce poate fi cu atât mai tulburător pentru sensibilitatea contemporană. Colegiul Regal al Medicilor din Edinburgh este situat în mijlocul orașului nou (10). Imaginați-vă ceea ce se întâmplă de obicei în această clădire, întreaga autoritate erudită, demnă și serenă, ce compune imaginea profesională a medicilor din Edinburgh pe care ei înșiși doresc să o prezinte. Clădirea are o fațadă solemnă, impunând respect, chiar venerație. Este întruchiparea unui ideal.

Idealizarea în artă are o reputație proastă deoarece pare să implice înzestrarea a ceva sau a cuiva (a unei profesii sau persoane) cu virtuți mai valoroase decât în realitate, ascunzând imperfecțiunile în spatele strălucirii sau al subterfugiului. În sens modern, noțiunea de idealizare are o nuanță peiorativă, artistul idealizator înlăturând tot ceea ce este stânjenitor sau deranjant, păstrând doar partea pozitivă. Îngrijorarea provine din faptul că am fi profund nerealiști dacă am fi atrași de astfel de obiecte simplificate, dacă le-am elogia și ne-am bucura de ele.

De exemplu, un tablou care înfățișează un peisaj rural ca pe un loc seren și elegant de relaxare ar putea fi criticat pentru excluderea realităților economice de care depinde o astfel de viziune (11). Unde sunt servitorii care trebuie să ducă vinul și fructele? Unde au dispărut țăranii pe care clasa tihnită își bazează venitul? Ne este teamă că apreciind acest tablou, am ignora aspectele esențiale ale existenței și chiar am scuza exploatarea țăranilor și a servitorilor.

În plus, există și o miză de natură mai personală. Ne gândim că o persoană cu o concepție idealizată despre anumite aspecte ale existenței

este mai puțin pregătită să gestioneze problemele vieții de zi cu zi. O persoană pentru care toți copiii mici sunt întotdeauna drăguți, ar avea așteptări complet nerealiste de la petrecerea unui sfârșit de săptămână în familie, ar fi dezgustată de comportamentul perfect normal al propriilor copii sau al copiilor altora, cărora le-ar impune un comportament aberant.

Astfel, nu este deloc surprinzător că a fi „realist” – înțeles ca un antidot al idealizării – este considerat un prag al maturității, ceea ce, la rândul său, justifică anumite reputații artistice consacrate. Astăzi este normal să consideri viziunea lui George Grosz – cu expunerea implacabilă a întunecimii care stă la baza instituțiilor civilizate – ca fiind superioară viziunilor fermecătoare ale vieții arcadiene create de Angelica Kauffmann (12, 13). Grosz pare să ne ofere realitate, Kauffmann, un vis.

Cu toate acestea, merită discutat motivul pentru care idealizarea a fost considerată, de-a lungul a numeroase epoci istorice, aspirația principală în artă. Atunci când pictorii ilustrează lucrurile mai frumoase decât sunt, nu fac acest lucru deoarece sunt incapabili să vadă imperfecțiunile. Atunci când privim „Artistul ca personaj al concepției ascultând muza poeziei” nu trebuie să presupunem că Angelica Kauffmann era ruptă de realitățile vieții femeilor din secolul al XVIII-lea. Ea își exprimă propriile dorințe de armonie și descoperiri fertile, dorințe deosebit de intense având în vedere cât de expusă fusese la eșecuri, personale și ale celorlalți (în 1767, la 26 de ani, a fost păcălită să se mărite cu un aventurier sociopat, care pretinsese că este un conte suedez).

Ar trebui să ne putem bucura de o imagine ideală, fără să o considerăm o imagine falsă a realității. O viziune frumoasă, fie ea și parțială, poate fi cu atât mai valoroasă pentru noi, având în vedere cât de rar viața ne satisface dorințele. Revenind la fațada neoclasică a Colegiului Medicilor din Edinburgh, ar trebui să ne permitem s-o apreciem ca imagine a unei etichete și expertize profesionale, fără să ne temem că participăm astfel la un complot de păcălire a publicului credul. Idealul pe care îl reprezintă este cu adevărat nobil. Putem îndrăgi idealul fără să pierdem din vedere imperfecțiunile oamenilor și ale motivelor care au stat la baza comenzii inițiale a acestei reprezentări.



STÂNGA

Mai mult decât pur și simplu frumos, acesta este un „ideal”.

— 10. Thomas Hamilton, Colegiul Regal al Medicilor, Edinburgh, 1845

DEDESUBT

Nu cumva mare parte din realitate a fost ștersă?

— 11. Antoine Watteau, *Întâlnire la vânătoare*, cca 1717–1718







*Ambele sunt distorsionări;
ambele servesc un scop.*

STÂNGA

— 12. George Grosz,
Stâlpii societății, 1926

DEASUPRA

— 13. Angelica Kauffmann,
*Artistul ca personaj
al concepției ascultând
muza inspirației*, 1782

Adversara aparentă a idealizării – caricatura – are multe să ne învețe despre importanța pe care o au pentru noi imaginile ideale. Suntem foarte încrezători atunci când vine vorba despre ideea, ilustrată prin caricatură, potrivit căreia simplificările și exagerările ne pot dezvălui detalii valoroase, altfel pierdute sau estompate de banalul cotidian.

În același fel putem aborda și imaginile idealizate. Exagerările strategice cu privire la ceea ce este bun pot îndeplini funcția critică de distilare și de concentrare a speranței necesare trasării unei cărări prin căile întortocheate ale vieții.

— 3

Suferința

Unul dintre lucrurile neașteptat de importante pe care arta le poate oferi este cum să suferim cu succes. Să luăm de exemplu lucrarea *Fernando Pessoa*, de Richard Serra (14). Ea îndeamnă la o profundă angajare în tristețe. Zumzetul ciripitor al societății este de obicei vesel și optimist: mărturisește-i o problemă cuiva și acea persoană va încerca imediat să găsească o soluție, să te îndrepte într-o direcție mai fericită. Lucrarea lui Serra însă nu ne neagă problemele; nu ne îndeamnă să zâmbim. Ne transmite că mâhnirea este stipulată în contractul cu viața. Dimensiunile mari și caracterul explicit monumental al lucrării constituie o declarație a normalității stării de mâhnire. La fel cum Coloana lui Nelson din Piața Trafalgar, în inima Londrei, reprezintă convingerea conștientizării importanței eroismului naval, lucrarea lui Serra, inspirată de poetul portughez Fernando Pessoa, exploratorul mâhnirii („Oh, mare sărată, cât de mult din sarea ta sunt lacrimile Portugaliei”), reprezintă convingerea că vom recunoaște și admite importanța celor mai sumbre și mai solemne emoții. În loc de însingurarea dată de astfel de emoții, lucrarea le proclamă centralitatea și universalitatea ca trăsături ale vieții.

Mai mult, opera lui Serra prezintă mâhnirea cu demnitate. El nu intră în detalii și nici nu analizează cauzele particulare ale suferinței. În schimb, mâhnirea este prezentată ca o emoție măreață, ubicuă. De fapt, el afirmă: „Când ești trist participi la o experiență venerabilă, căreia eu, acest monument, îi sunt dedicat. Sentimentele tale de pierdere și dezamăgire, de speranțe înșelate și de durere provenind

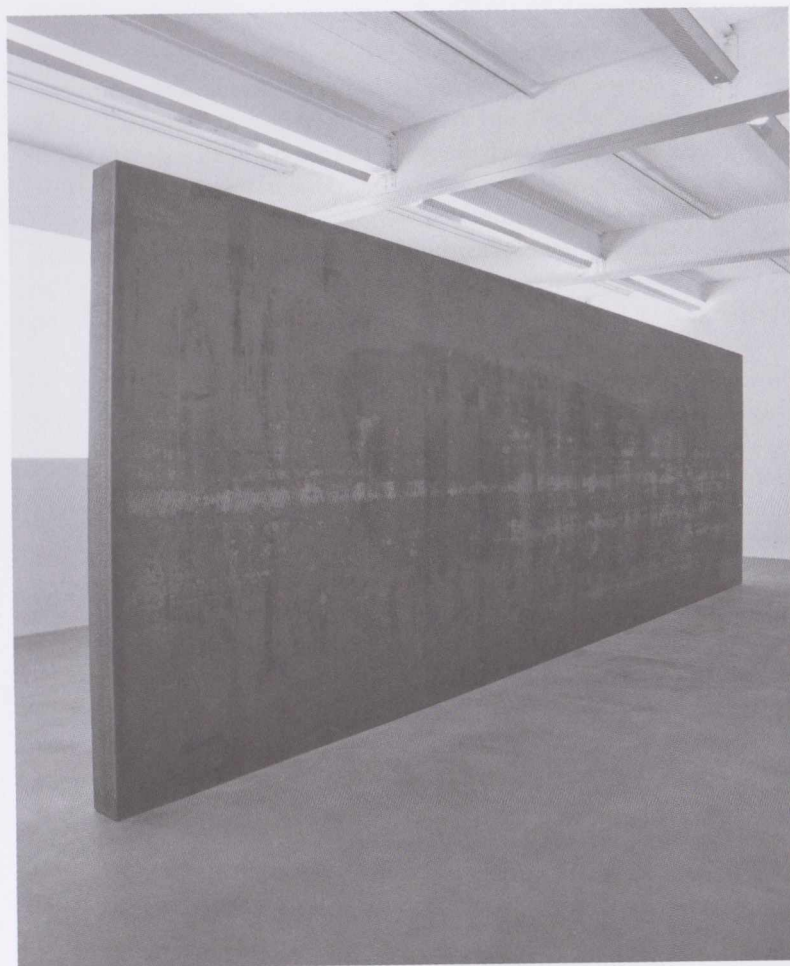
din propria-ți inadecvare, te ridică printre cei solemni. Nu ignora sau trata cu nepăsare durerea.“

Putem privi o mare parte dintre realizările artistice ca sublimare a chinurilor artistului și, în contrapartidă, în momentul receptării, ale publicului. Termenul de „sublimare“ provine din chimie și denotă procesul prin care un solid este transformat în gaz, fără să treacă prin stadiul lichid. În artă, sublimarea definește procesul psihologic de transformare a sentimentelor primare sau comune în ceva nobil și frumos – exact ceea ce se întâmplă când mâhnirea întâlnește arta.

Multe lucruri triste se agravează când simțim că suntem singuri în suferință. Avem senzația că necazurile noastre sunt un blestem, revelatoare ale propriei noastre firi, rele și depravate. Așa că suferința noastră nu are nicio demnitate; pare generată doar de această fire nefericită. Avem nevoie de ajutor pentru a regăsi onoarea în experiențele noastre cele mai dificile, iar arta le poate conferi expresie socială.

Până foarte de curând, homosexualitatea a fost dincolo de tărâmul artei. În opera lui Nan Goldin este însă, în mod eliberator, una dintre temele centrale (15). Artă lui Goldin este plină de o generoasă grijă pentru viețile modelelor sale. Deși este posibil să nu remarcăm la prima vedere, fotografia tinerei lesbiene examinându-se în oglindă este compusă cu multă grijă. Cheia o constituie procedeul reflecției. În camera propriu-zisă, imaginea femeii este neclară, nu o vedem direct, îi vedem doar profilul și conturul estompat al mâinii. Accentul este pus pe machiajul abia aplicat. Doar în oglindă o vedem așa cum ea dorește să fie văzută: remarcabilă și stilată, cu o mână suavă și elocventă. Opera de artă funcționează ca o voce blândă care spune: „Te văd așa cum speri să fii văzut, te văd vrednic de iubire.“ Fotografia înțelege că tânjești să devii o versiune mai cizelată și mai elegantă a celui care ești. Desigur pare o dorință evidentă, dar, vreme de secole, din cauza lipsei unor artiști ca Goldin, acest lucru nu s-a realizat.

Artă poate oferi un punct maiestuos de observație a chinurilor condiției noastre. Acest lucru este cu precădere valabil în cazul operelor considerate, dintr-o perspectivă romantică, sublime, care ilustrează stelele sau oceanele, marile lanțuri muntoase sau mișcarea plăcilor continentale. Astfel de opere de artă duc la conștientizarea lipsei noastre de importanță, exhibând o teroare mulțumitoare și



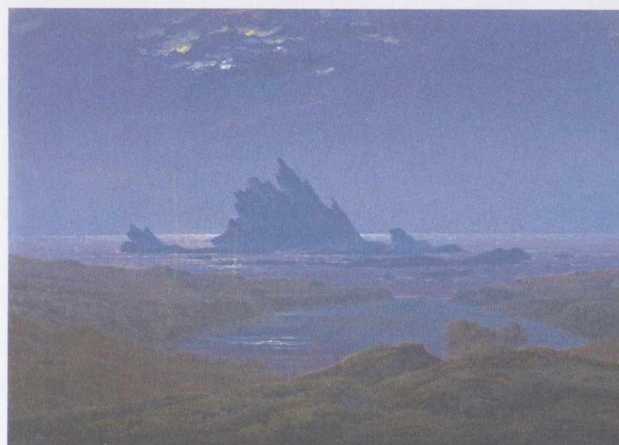
*Un cămin pentru mânărire
și tristețe.*
— 14. Richard Serra.
Fernando Pessoa, 2007–2008

un sentiment de reducere la scară a dezastrelor personale, comparativ cu necuprinsul eternității, pregătindu-ne astfel mai bine pentru tragediile incompreensibile care presară orice viață. Din acest punct, efectul micilor supărări și griji este neutralizat. Decât să tot încercăm să ne diminuăm umilințele insistând cu încăpățănare asupra importanței știrbite, am putea, prin intermediul artei, să conștientizăm propria nimicnicie și să reușim chiar să o apreciem.

Sentimentul sublimului în viețile de zi cu zi este, de obicei, o stare trecătoare, care apare mai mult sau mai puțin întâmplător. Soarele răzbind printre norii grei de ploaie, pe un deal îndepărtat în timp ce scrutezi autostrada ori priveliștea Alpilor bernezi apărută în colțul ochilor plictisiți de programele de divertisment din avion sau luminile petrolierelor brăzdând golful singaporez... Arta poate compensa hazardul oferindu-ne instrumentele generatoare de experiențe ajutătoare, la care putem avea acces ori de câte ori simțim nevoia să evadăm din marasmul tristeții.

Caspar David Friedrich folosește o formațiune stâncoasă uluitoare, o frântură de coastă, un orizont luminos și nori îndepărtați pe un cer palid pentru a ne induce o anumită stare de spirit (16). Ne-am putea astfel imagina că umblăm, înainte de răsăritul soarelui, după o noapte albă petrecută bătând potecile sumbre ale promontoriului, departe de compania oamenilor, rămași singuri cu forțele brute ale naturii... Stâncile mai mici din jur, perpetuu spălate de valurile gri ale mării, erau odinioară dramatice și percutante, precum restul formațiunilor ce le înconjoară. Trecerea lentă, dar inexorabilă a vremii le va eroda în egală măsură. Prima bucată de cer este amorfă și goală, o bucată de nimic, pur și strălucitor, dar deasupra sunt nori care iau lumina sub aripi și-o transmit mai departe haotic și efemer, nepăsători la grijile noastre.

Tabloul nu trimite direct la relațiile noastre sau la apăsările și necazurile cotidiene. Funcția sa este de a intermedia o stare de spirit în care devenim acut conștienți de imensitatea spațiului și a timpului. Lucrarea este mai degrabă sumbră, decât tristă, calmă, fără să fie deznădăjduită. Într-o astfel de stare de spirit – sau, mai romantic spus, stare de suflet – opera de artă ne învață să ne gestionăm mai bine mâhnirile intense, aparent de nerezolvat, care ne taie calea.



SUS

*Sublimare: transformarea
suferinței în frumusețe.*
— 15. Nan Goldin,
*Siobhan în oglinda
mea*, Berlin, 1992

DEASUPRA

*Tensiunile căsniciei și frustrările
serviciului nu sunt doar problema
mea; ele sunt parte din structura
Universului.*
— 16. Caspar David Friedrich,
Recif stâncos la malul mării,
cca 1825

Reechilibrarea

Puțini dintre noi sunt perfect echilibrați. Cronicile noastre psihologice, relațiile personale și rutina zilnică înclină chinuitor balanța emoțiilor noastre într-o parte sau cealaltă. Putem, de pildă, să avem tendința de a ne complăce într-o anumită situație sau de a fi prea nesiguri, prea încrezători, sau prea suspicioși, prea serioși sau prea nepăsători. Artă ne poate oferi doze concentrate din stările sufletești care ne lipsesc, restaurând într-o anumită măsură echilibrul sinelui aflat în derivă.

Imaginați-vă că am decăzut într-un mod de viață care suferă din cauza intensității, a stimulării excesive și a distragerii atenției. Pe trei continente munca este frenetică. Inboxul ne este bombardat cu 200 de mesaje pe oră. Odată ce a început săptămâna, nu ne mai rămâne practic timp să reflectăm la nimic. Și totuși, seara putem, ocazional, să revenim în apartamentul cu două camere, perfect simetric și ordonat, aflat în suburbiile Chicagoului (17). Privind prin ferestrele gigantice un stejar învelit în întunericul tot mai dens, avem ocazia să reînnodăm legătura cu egoul nostru însingurat și contemplativ, care altfel ne-a ocolit. Latura noastră pașnică este încurajată de ritmul regulat al grinzilor din oțel. Valoarea blândeții este confirmată de faldurile delicate ale unei draperii uriașe, care se înfășoară în jurul sufrageriei elegante. Interesul pentru o fericire sentimentală, modestă, este susținut de simplitatea nepretențioasă a unei terase pavate cu piatră de calcar. Opera de artă ne ajută să recuperăm porțiunile lipsă din personalitatea noastră.

Cum fiecăruia dintre noi îi lipsește altceva, genul de artă capabil să ne reechilibreze și să ne entuziasmeze va diferi semnificativ de la o persoană la alta. Gândiți-vă că am lucra ca funcționar public într-unul dintre departamentele adormite ale corpului de funcționari norvegieni, din idilicul și liniștitul oraș Trondheim, situat lângă Cercul Polar. Ultima dată când ne-au încercat emoții puternice era acum mulți ani, pe când eram la universitate. Zilele noastre se desfășoară cu regularitatea acelor de ceasornic. Ajungem întotdeauna acasă până la cinci și un sfert după-amiaza și rezolvăm rebusul înainte de culcare. Ultimul lucru care ne-ar mai trebui acum ar fi să locuim într-o casă imaculată,

așa cum sunt cele proiectate de Mies van der Rohe. Ne-ar fi recomandat să ne interesăm de muzica flamenco, de picturile Frida Kahlo sau de arhitectura catedralei mexicane de Santa Prisca (18) – niște varietăți artistice care ar putea readuce viața în sufletele adormite.

Ideea că arta are un rol de reechilibrare emoțională promite să răspundă întrebării iritante referitoare la motivul pentru care oamenii diferă atât de mult în privința gustului estetic. De ce unii sunt atrași de arhitectura minimalistă, alții de cea barocă? De ce unii sunt entuziasmați de ziduri goale de beton, alții de modelele florale ale lui William Morris? Gusturile noastre depind de partea arhitecturii noastre emoționale rămasă în umbră, care are nevoie de stimulare și evidențiere. Fiecare operă de artă este îmbibată într-o anumită atmosferă psihologică și morală: un tablou poate fi seren sau zbuciumat, curajos sau grijuliu, umil sau încrezător, masculin sau feminin, burghez sau aristocratic, iar preferința noastră pentru unul sau celălalt reflectă varietatea decalajelor noastre psihologice. Tânjim după opere de artă care să ne compenseze slăbiciunile și să ne ajute să găsim calea cea mai viabilă. Considerăm frumoase operele de artă care ne compensează virtuțile deficitare, respingându-le ca urâte pe cele care ne induc anumite stări sau motive de a ne simți fie amenințați, fie copleșiți din start. Artă deține promisiunea integrității noastre interioare.

Folosirea artei pentru suplinirea lucrurilor care ne lipsesc nu se realizează exclusiv la nivel individual. Grupuri de oameni, chiar societăți întregi, apelează la artă pentru a-și echilibra existența. Poetul, dramaturgul și filosoful german Friedrich Schiller elaborează această idee în esul *Despre poezia naivă și sentimentală*, din 1796. Observând că artiștii și dramaturgii din Grecia antică nu au fost interesați de peisaj, Schiller consideră acest lucru normal, având în vedere modul lor de viață. Oamenii își duceau traiul în aer liber, în orașe mici, cu mări și munți în imediata apropiere. El spune: „grecii nu se înstrăinaseră de natură”. Din acest motiv, presupune Schiller, „nu manifestau vreo dorință deosebită de a crea artefacte prin care să o poată recupera”. Este logic să deducem de aici că arta care acordă un interes deosebit mediului natural este apreciată doar în momentul în care vom avea nevoie să-l regăsim. „Pe măsură ce natura dispare din viața omului ca expresie a contactului direct, cu atât mai mult o vom regăsi conceptualizată în poezie.” Pe măsură ce viața devine tot mai complexă și mai artificială, trăită cu precădere în spații închise, nevoia de compensare a simplității naturale devine tot mai acută.



DEASUPRA
Un cămin pentru
reechilibrarea unui
suflet agitat.
— 17. Ludwig Mies van
der Rohe, Farnsworth
House, Plano, Illinois, 1951



DREAPTA
Artă pentru reechilibrarea
unui funcționar public
norvegian.
— 18. Catedrala de Santa
Prisca y San Sebastian,
1751–1758



*O reședință de vară
pentru corectarea exceselor
unui palat.*

— 19. Richard Mique și
Hubert Robert, Cătunul
Reginei, Micul Trianon,
Versailles, 1785

Schiller conchide: „Este de așteptat ca națiunea care s-a depărtat cel mai mult de naturalețe să fie cea mai influențată de fenomenul naivității. Această națiune este Franța.” Și parcă pentru a-i confirma afirmația, Maria Antoaneta, victima Revoluției Franceze, construiește lângă Palatul Versailles, cu câțiva ani înainte să fie executată, o imitație de fermă pentru a se distra privind mulsul vacilor (19).

Putem înțelege dezechilibrele specifice unei anumite epoci istorice analizând operele de artă foarte populare atunci. Interesul renăscut pentru tablourile italienești pictate de Thomas Jones (20), în care se acordă o atenție specială nobleței degradării și trăinicieii sau pentru tăcutele și austerele colonade străjuind aleile mănăstirii Le Thoronet (21), bătute odată de călugări, indică faptul că lumea dezvoltată de astăzi este extraordinar de ocupată și, din punct de vedere material, saturată.

O înțelegere a mecanismelor psihologice care influențează gustul nu ne va schimba neapărat noțiunea de frumos, dar ne-ar putea împiedica să discredităm ceea ce nu ne place. Ar trebui să știm să întrebăm pe loc ce le lipsește celorlalți pentru a vedea un obiect ca fiind frumos

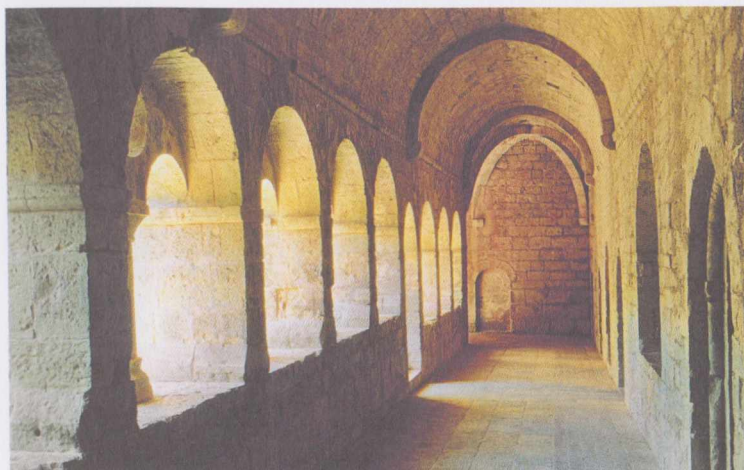


*Arta pe care o îndrăgim este
un ghid despre ceea ce lipsește
în societățile noastre.*

— 20. Thomas Jones,
Un zid din Napoli, cca 1782

și să putem să le apreciem alegerile, chiar dacă nu manifestăm niciun entuziasm personal în acest sens.

Dincolo de rolul pe care îl joacă în reechilibrarea personalității noastre, arta ne-ar putea ajuta să devenim persoane mai morale. Cuvântul „moralitate” a devenit unul profund supărător în epoca modernă. Tindem să reacționăm negativ la recomandările de comportament pe care ni le fac alții, și de care depinde obținerea calificativului „bun”. Suntem îngroziți de posibilitatea de a fi inoportunați. Cei care acceptă cu ușurință necesitatea de a merge la o sală de gimnastică se supără la auzul sugestiei că ar trebui să-și antreneze mai degrabă spiritul decât trupul și să aspire la virtute tot așa cum aspiră la menținerea tonusului muscular. O ipoteză cheie în gândirea politică democratică modernă este aceea că ar trebui să fim lăsați să trăim așa cum ne dorim, fără să fim bătuți la cap, fără să ne temem de judecăți moralizatoare și fără să fim supuși capriciilor autorităților. Pornirea de a ignora etica șovăie în fața întrebării indignate ce chestionează pe oricine ar îndrăzni să-i spună altcuiva cum să-și trăiască viața.



— 21. Arcade, Abația
du Thoronet, Provence,
secolele XIII–XIV

Totuși, este evident că o mare parte dintre operele de artă cele mai importante, create de-a lungul istoriei, au propagat un mesaj explicit moralizator, fiind o încercare de a încuraja trăsăturile pozitive ale egoului prin mesaje codificate de îndemn și admonestare. Am putea judeca operele de artă care sfătuiesc ca fiind autoritare și inutile, dar asta ar însemna că orice încurajare către virtute este întotdeauna contrară dorințelor noastre. Cu toate acestea, în realitate, atunci când suntem calmi și lipsiți de presiuni externe, cei mai mulți dintre noi își doresc să fie buni și nu sunt deranjați de îndemnurile ocazionale de a se comporta ca atare; suntem, pur și simplu, incapabili să găsim astfel de resurse zilnic. Referitor la aspirațiile noastre către bunătate, suferim de ceea ce Aristotel numea „akrasia”, adică lipsa voinței. Ne dorim să ne comportăm frumos în relațiile noastre sociale, dar eșuăm atunci când suntem puși sub presiune. Vrem să ne emancipăm, dar ne pierdem motivația la momentul cheie. În asemenea circumstanțe, putem beneficia enorm de pe urma lucrărilor de artă care ne stimulează emanciparea, devenirea unor versiuni îmbunătățite a ceea ce suntem, care ne-ar putea irita doar dacă am suferi de mania intervențiilor exterioare sau dacă ne-am considera deja perfecți.



O pictură din care se poate înțelege cât de ușor putem deveni interesați de ceea ce nu trebuie și care sunt consecințele acestui lucru.

— 22. Robert Braithwaite Martineau, *Ultima zi petrecută în vechea casă*, 1862

Cel mai bun gen de artă care dă povește – și care este morală, fără a fi moralizatoare – este cea care înțelege ușurința cu care putem fi atrași de ceea ce nu trebuie (22). Este conștientă de faptul că oameni buni pot ajunge să facă mari greșeli. Din tabloul lui Martineau deducem că problemele soțului provin din jocurile de noroc și băutură (oferindu-ni-se indicii precum tabloul cu un cal de curse, sprijinit de servanta, sau carafa de vin de pe masă). Acest om își inițiază acum fiul în aceste vicii de gentleman. Dar el nu este un monstru; apariția sa seducătoare și zâmbetul larg nu sunt forțate. Ne putem imagina că dorința lui este să-i facă pe toți fericiți; el este doar o persoană pe care nu te poți baza, fiind ușor de ispitit. Putem presupune că acumularea acestor mici nebunii l-a copleșit în cele din urmă, ducând la vânzarea proprietății. Casa aparținuse familiei sale de generații (după cum atestă vechiul șemineu, armura și portretele de pe pereți). Artistul

și-a canalizat întreaga putere în încercarea de a ne face să simțim rușinea și tristețea acestei scene într-o măsură care să ne influențeze comportamentul, mulți dintre noi împărtășind trăsăturile personajului.

Creștinismul a folosit în mod remarcabil aspectele morale ale artei. Fra Angelico a creat într-o societate care considera normală ținerea oamenilor în frâu prin intermediul evocărilor estetice macabre ale iadului (23). Astfel, artistul făcea tot posibilul ca imaginile să fie cât mai băntuitoare; omul trebuia să aibă coșmaruri populate de demonii canibali ilustrați și înfricoșat de perspectiva fierberii de viu. Reacția ideală, din punctul de vedere al artistului, era chinul mental: „Pur și simplu, nu-mi pot scoate din minte acea imagine.”

În prezent, există versiuni laice moderne ale iadului, mai puțin teatrale, dar mult mai eficiente. Pentru necredincioși, iadul reprezintă doar abandonarea căii destinate emancipării sinelui. Cuplurile rusești aflate în divorț, fotografiate de Eve Arnold, sunt reprezentarea cotidiană a iadului în forma sa laică, dar infinit mai convingătoare prin surprinderea omniprezenței suferinței în viața de zi cu zi (24). Adevărata dificultate a reprezentării ideilor morale în artă („să fii îngăduitor și plin de compasiune“, „să nu dai vina pe alții pentru orice“ etc.) nu provine din faptul că acestea ar fi surprinzătoare sau ciudate, ci pentru că par evidente. Caracterul lor rezonabil este tocmai ceea ce le răpește puterea de a ne schimba comportamentul. Auzim de mii de ori că ar trebui să ne iubim aproapele și să ne străduim să fim soți buni, dar întregul rețetar își pierde orice semnificație când este repetat papagalicește. Așadar, misiunea artiștilor este să găsească noi căi de a ne deschide ochii la obositor de familiarele, dar importante idei despre cum să trăiești o viață bună și echilibrată. Nu este deloc ușor să continui să crezi ceea ce este diabolic de intens: încercarea poate cu ușurință să ducă la orori șablonarde care să sfârșească prin a te lăsa indiferent, până ce apare o artistă de talia lui Arnold care ne împietrește cu o imagine înfățișând cu adevărat miza dezamăgirii altora, dar și a noastră înșine. Ne-am putea dori să-i agățăm lucrările în dormitor sau în bucătărie pentru a fi văzute atunci când apare tentația să arunce la furie vorbe de genul: „Ei, bine, atunci să divorțăm dracului odată. Ne vedem la judecată.”

Mesajele cu substrat moral – care scot la iveală tot ceea ce avem mai bun în noi – pot fi găsite în lucrări de artă ce par, la primă vedere, să nu



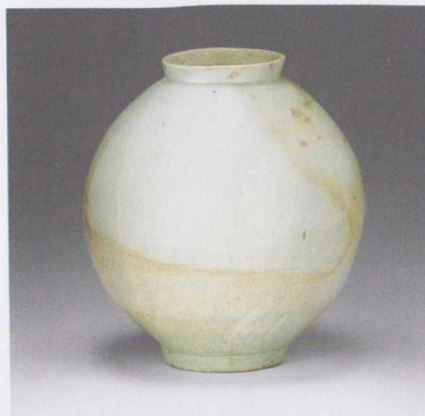
808
*Schimbă-ți obiceiurile,
cât mai ai timp.*

— 23. Fra Angelico,
„Chinurile iadului”,
din *Judecata de Apoi*
(detaliu), cca 1431

DEASUPRA
*Un motiv pentru
a spune „iartă-mă”.*
— 24. Eve Arnold,
Divorț în Moscova, 1966

*Un memento al unei atitudini
pe care am putea-o adopta
la un eveniment social.*

— 25. Dinastia Choson,
vas corean de porțelan
de culoarea lunii,
sec. XVII–XVIII



ne „spună“ nimic. Să luăm, de exemplu, un vas corean de porțelan de culoarea lunii (25). În afara faptului că este un recipient folositor, reprezintă și un omagiu la superlativ adus virtuții modestiei. Accentul este pus pe această calitate prin faptul că micile imperfecțiuni de pe suprafața sa nu au fost corectate, la fel cum s-a întâmplat cu variațiile de culoare și smalt, dar și cu imperfecțiunea ovalului traiectoriei sale. Impuritățile nu au fost curățate din cuptor rezultând de aici o serie de puncte negre pe întreaga lui suprafață. Vasul este modest pentru că pare să nu-i pese de niciunul dintre aceste lucruri. Defectele sale cedează aprioric întâietatea arătându-și dezinteresul în cursa după statut. Are înțelepciunea să nu ceară să fie considerat un lucru prea special. Nu este umil; doar mulțumit cu ceea ce este. Pentru cineva arogant, preocupat doar de statutul social, agitându-se să fie remarcat la evenimente sociale, priveliștea oferită de acest vas ar putea fi ceva deosebit de mișcător și, totodată, încurajator. Observarea idealului modestiei într-atât de clar ar putea să-i arate cât a devenit de alienat. Și totuși, priviți-l cum ne așteaptă într-un simplu vas. Ar fi un lucru de înțeles dacă o persoană sinceră și bună în sinea sa, care se poartă arogant doar pentru a-și proteja părțile vulnerabile, ar simți brusc o nevoie covârșitoare să schimbe ceva în viața sa doar contemplând acest vas, sub egida valorilor codificate într-o bucată de ceramică.

Arta ne poate economisi timpul – și salva viețile – prin mementouri oportune și viscerele de echilibru și bunătate despre care nu ar trebui niciodată să presupunem că știm dinainte totul.

Înțelegerea de sine

Nu suntem transparenți pentru noi înșine: o amestecătură de intuiții, suspiciuni, presentimente, vagi stări contemplative oferă un straniu cocktail emoțional care rezistă unei definiri simple. Avem toane, dar nu le înțelegem. Apoi, din când în când, facem cunoștință cu opere de artă care par să se agațe de ceva ce am simțit fără să putem recunoaște cu exactitate până în acel moment. Alexander Pope identifica exprimarea unor gânduri pe jumătate formate drept o funcție centrală a poeziei: ceea ce „era adeseori gândit, dar niciodată bine exprimat”. Altfel spus, o parte efemeră și ambiguă a gândirii noastre, propriile noastre experiențe sunt culese, redactate și apoi returnate într-o variantă superioară făcându-ne astfel să simțim, în sfârșit, că ne cunoaștem mult mai bine.

Imaginați-vă că sunteți atrași de imaginea unei cutii, *Fără titlu* (*Prințesă de Medici*), realizată de Joseph Cornell (26). De unde vine oare senzația că o recunoaștem? Ce parte a sinelui nostru este asemănătoare cutiei? În ciuda aluziilor vizuale fățișe la Bia, fiica ducelui de Florența, Cosimo I de Medici, care moare la vârsta de șase ani, nu suntem invitați de Cornell să descoperim vreo prințesă ascunsă. Mai degrabă, cutia ne prezintă un model prin care se pot coordona elementele multiple ale unei singure identități. Cutia spune: „sunt făcută dintr-un păienjenis de relații”. Păsările, scara, florile, cadranul solar, hărțile și vulpea sunt embleme cu referințe speciale la experiențele sau personalitatea Biei. Nu putem ști ce reprezintă, dar aprobăm ipoteza unui set complex de simboluri din care se compune diagrama unei existențe. Cutia conține o arhivă concentrată a sinelui. Aici, ceva atât de fluid și de indistinct cum este identitatea personală, poate fi prezentat într-un mod gestionabil și util. Mesajul transmis aici nu indică autoidentificarea cuiva cu fiecare element din această cutie, cât identificarea cu natura proiectului în sine. Ideal ar fi dacă ar exista un artist de talia lui Cornell (care a decedat în 1972) care să poată clădi o cutie pentru fiecare din noi, în așa fel încât să ajungem să ne facem cunoscuți mai bine altora.

Contemplarea suprafeței întunecate, aspre, sugestive a lui Cy Twombly este ca și cum ai remarca, uitându-te în oglindă, o trăsătură a chipului căreia nu i-ai dat atenție până atunci, cu singura diferență

că aici nu este vorba despre unui nou molar, ci despre experiența interioară (27). Există toane sau stări mentale (sau sufletești) care sunt descumpănitor de vagi. Apar frecvent, dar nu permit izolarea și examinarea. Lucrarea lui Twombly este asemănătoare unei oglinzi special construite pentru a reflecta o parte a vieții interioare, concepută să atragă atenția și să o facă mai ușor identificabilă. Este dirijată să sugereze starea pe care o ai atunci când aproape că știi ce gândești despre un anumit lucru, dar nu te-ai hotărât încă definitiv. Ea înfățișează un moment din viața noastră reflexivă sugerând ambiție și confuzie; urmele subțiri, albicioase de pe suprafață ar putea fi cuvinte șterse de pe o tablă; mângăliturile ar putea fi nori prin care privim stele îndepărtate. Indiferent ce ar fi, ceea ce contează este că nu le putem descifra cu precizie, rămânând suspendați în momentul dinaintea descoperirii a ceva. Suntem pe cale să înțelegem, fără să fi înțeles ceva încă. Momentul este important deoarece, de obicei, nu se ridică la înălțimea așteptărilor. Abandonăm procesul reflecției. Nu ajungem la nicio concluzie asupra semnificației personale a dragostei, justiției sau succesului, așa că mergem mai departe. Tabloul lui Twombly dă naștere unei idei profunde: „Partea din mine care își pune astfel de întrebări importante pentru ca ulterior să devină contrariată nu a fost suficient de apreciată. Nu am avut grijă de ea așa cum trebuia. Dar acum îmi pot vedea această parte reflectată în oglinda artei; acum pot s-o înțeleg mai bine.“

Este o idee stranie cea potrivit căreia identitatea personală și calitățile mentale și caracterologice ar putea exista nu doar în oameni, ci și în obiecte, peisaje, vase sau cutii. Dacă această afirmație pare ciudată este din cauza faptului că ne-am golit realitatea vizuală a caracterului personal. Iar când simțim un fel de înrudire cu un obiect este pentru că valorile pe care simțim că le reprezintă acel obiect sunt mai clar reprezentate în el decât în mintea noastră.

Arta consolidează cunoașterea de sine și este un mod excelent de a comunica și celorlalți rezultatele acestei autoexplorări. Încercarea de a-i face pe ceilalți să participe la experiențele noastre este știută ca fiind dificilă; cuvintele pot părea stângace. Încercați să vă imaginați cum ar fi să descrieți că vă plimbați de-a lungul unui lac într-o amiază blândă, fără ajutorul vreunei imagini. Zugrăvirea modestă a unei amieze, făcută de Christen Købke într-o suburbie din Copenhaga, surprinde tocmai aspectele unei experiențe care sunt cel mai dificil de verbalizat (28). Lumina tabloului este uluitor de semnificativă, chiar



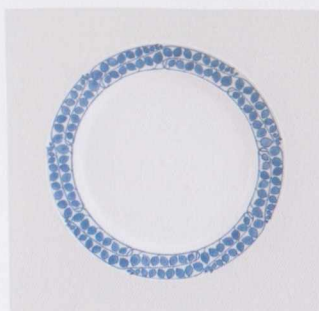
STÂNGA
*Este dificil să spui ce
 „înseamnă”: la primă vedere,
 pare să aibă o elocvență care
 depășește cuvintele.*
 — 26. Joseph Cornell,
*Fără titlu (Prințesă
 de Medici)*, 1948

DEDESUBT
*Așa ar putea arăta una dintre
 stările noastre sufletești.*
 — 27. Cy Twombly,
Panorama, 1957





DEASUPRA
Și eu am trăit același sentiment.
 — 28. Christen Købke,
Imagine din Østerbro,
Dosseringen, 1838



STÂNGA
Sinele meu bun.
 — 29. Richard Riemerschmid,
Farfurie „Blaue Risper“,
 1903–1905

dacă rămâne dificil să-i explici semnificația. Lumina surprinsă aici te face să arăți către tablou spunând: „Când lumina este așa cum apare aici, simt asta.“ Købke a creat o imagine subjugată lui „nimic nu se întâmplă“. Copilul se apleacă peste balustradă, bărbatul cu joben își urmărește prietenul ajustând vela înfășurată la baza catargului. Femeile își spun ceva una alteia. Viața se desfășoară fără vreo dramă, fără anticiparea vreunui rezultat sau a vreunei finalități. Dar, în loc să fie o condiție

a plictiselii sau frustrării, sentimentul trezit este unul de adecvare. De serenitate lipsită de oboseală. De liniște fără inerție. Într-un fel oarecum ciudat, tabloul este îmbibat de o senzație de plăcere a ființării exprimată discret. Dar nu lumina în sine este atrăgătoare, ci mai degrabă condiția sufletească pe care o dezvăluie. Tabloul captează o parte din ceea ce este cineva, o latură neverbalizată excesiv. Poți arăta către el spunând: „Așa sunt eu, din când în când. Mi-aș dori să fiu așa mai des.“ Ar putea fi începutul unei prietenii importante dacă ar mai înțelege și altcineva acest lucru.

Deoarece arta are capacitatea de a facilita autocunoașterea, dar și de a comunica, ulterior, și altora cine suntem cu adevărat, suntem foarte atenți în privința operelor de artă cu care ne înconjurăm. Chiar și cu un buget limitat, alocăm foarte mult timp alegerii decorațiunilor interioare sau obiectelor prin care ne comunicăm identitatea. Un mod neelegant de a privi grija cu care ne decorăm apartamentele ar fi acela că încercăm să epatăm, cu alte cuvinte, să comunicăm oamenilor ce grozavi suntem și cât de mult succes avem. Dar, în general, se petrece de fapt un proces mult mai interesant și mai uman în cadrul artei decorațiunilor interioare. Avem ceva de arătat fără să fie doar vorba despre dorința de a impresiona. Încercăm să arătăm lumii ceva despre noi într-un fel în care cuvintele ar putea da greș. Acesta, de pildă, ar putea fi motivul pentru care am investi în niște vase de secol XX concepute de arhitectul și designerul german, Richard Riemerschmid (29).

S-ar putea ca pasiunea cuiva pentru farfuriile lui Riemerschmid să dezvăluie mai mult decât o simplă dorință de a-și face oaspeții să creadă că are gust și destui bani ca să și-l întrețină. Dincolo de faptul că farfuriile ne-au plăcut atunci când le-am văzut în magazin, există și o recunoaștere: „Acestea sunt farfuriile potrivite pentru mine pentru că ele se aseamănă eului meu cel mai profund. Mă pot folosi de o astfel de farfurie pentru a spune oamenilor ceva important despre persoana mea, despre cum este să fii în pielea mea.“ O asemenea declarație ar putea părea oarecum exagerată, dar se poate la fel de bine să fie doar neobișnuită; nu suntem școliți să descriem lucrurile cu valoare estetică folosind termenii semnificației acestora în viața noastră psihologică.

Există ceva mai mult dincolo de faptul că ne plac anumite obiecte de artă. Cele pe care le apreciem cel mai mult ni se aseamănă întrucâtva. Ele reprezintă mediul prin care am ajuns să ne cunoaștem pe noi înșine, și prin care am permis celor care ne cunosc să afle câte ceva despre noi.

Creșterea

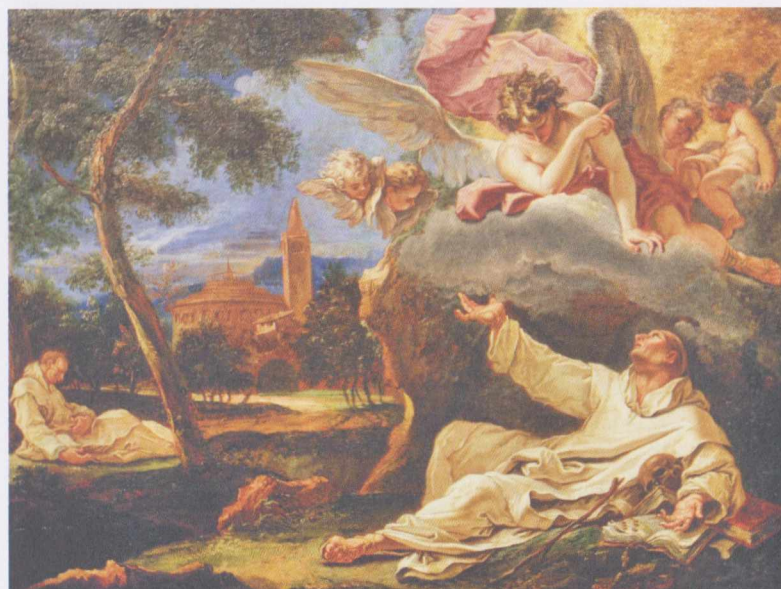
O caracteristică secretă, dar neconfirmată, a relației noastre cu arta este că multe dintre cele mai prestigioase și mai laudate exponate ne pot induce un vag sentiment de teamă, de plictiseală sau și una, și cealaltă. În intimitatea propriei conștiințe știm că un număr înconfortabil de mare din colecțiile de artă ale lumii ni se par străine și respingătoare.

Imaginați-vă o persoană stingherită de un tablou al unui sfânt catolic extaziat, sau de o mască africană folosită în ritualul de inițiere a băieților din estul Angolei, sau de portretul unui lord englez, pozând bătos și înfumurat, la apogeul Imperiului Britanic (30, 31, 32). Dacă ar fi să-l întrebăm pe cel care privește aceste tablouri ce element anume îl face să se simtă înconfortabil, răspunsul ar putea viza mai puțin maniera execuției și mai mult conotațiile negative (majoritatea fiind legate de originile autobiografice ale celor în cauză) atribuite genurilor cărora le aparțin aceste opere. De exemplu, o investigație cavalească i-ar putea dezvălui cercetătorului că picturile baroce îl fac pe privitorul nostru să se gândească la o rudă bătrână din Spania, zaharisită și deprimată, pe cât de cocoșată, pe atât de tristă, pe care a fost obligat în copilărie să o viziteze într-o zi de duminică; sau că oamenii cu joben îi trezesc amintirile grupului de colegi de la istorie, provenind dintr-un mediu social privilegiat, roșii la față și cu aere de superioritate, care-i terorizaseră anii de facultate, în urmă cu 30 de ani; sau că măștile africane îi amintesc de un film despre magia voodoo sau despre acea cunoștință săritoare căreia îi place să se pronunțe despre superioritatea spirituală a Africii.

Ostilitatea față de unele genuri literare se poate naște din experiențe realmente neplăcute. Ceea ce face aceste momente problematice, negative, mai ales dacă au fost trăite în copilărie, este faptul că ne întinează o parte disproporționat (și, prin urmare, nedrept) de mare din viață, provocându-ne reacții defensive. Acest lucru este cu precădere vizibil în relația noastră cu arta și poate ajunge chiar să constituie o eroare cognitivă de proporții existențiale. Ea poate fi caracterizată drept un sistem de avertizare defectuos, care anticipează pericolul înainte să se producă. Poate face generalizări grosolane, considerând specificitatea anumitor evenimente negative o aversiune globală, care ne împietăză capacitatea de a gândi și acționa într-un mod eficient și creativ.

Atitudinea defensivă conferă multor elemente un aspect amenințător. Din cauza unei situații sau întâmplări nefericite – de exemplu doar pentru a face un cap de tabel aici – am putea deveni incapabili să simțim orice fel de compasiune sau interes pentru religie, literatură, fotbal, Africa, băi comunale, muzica celor de la ABBA, magazine exclusiviste de haine sau o șuetă la poarta școlii cu un părinte mult mai înstărit decât tine. Fragilele noastre mecanisme de apărare duc la pauperizare: nu ne putem emancipa viețile câtă vreme continuăm să generalizăm problematica a căror natură este specifică. Suntem debilitați de omniprezența amenințărilor, când anxietățile explozive ale trecutului ne fac să devenim agresivi față de orice ne-ar putea aminti, semiconștient, de ele în prezent. Utilizăm o inteligență emoțională eronată: o persoană putred de bogată s-a uitat cu dispreț la mine și m-am simțit rănit; din această cauză, îi detest pe bogătași; de aceea, tablourile cu oameni bogați nu sunt pe gustul meu. Sau, fata ciudată de la capătul coridorului pretinde că poate vedea îngeri, ceea ce mă face să mă simt extrem de penibil; prin urmare, doar ciudații sunt interesați de îngeri; acesta este un tablou în care un bărbat privește un înger, ceea ce înseamnă că este un tablou ciudat, care nu mă poate atrage nicicum.

Raportarea la artă este folositoare deoarece ne oferă exemple evocatoare, de genul materialelor nepământești care ne provoacă plictiseală defensivă și teamă și ne dă timpul și intimitatea necesare învățării strategiilor receptării sale. Un important prim pas în a scăpa de teama pe care ne-o inspiră arta este să fim mai deschiși în privința senzațiilor străni pe care le trezesc în noi anumite contexte inedite. Nu ar trebui să ne învinovățim pentru asta; multă artă este, la urma urmelor, produsul unor păreri despre lume care sunt în totală contradicție cu ale noastre. Sebastiano Ricci credea că mesagerii divini puteau oferi indicații care să schimbe viața persoanelor sfinte. Modelul pictorului Sargent era convins că oamenii nu sunt născuți egali și că unii indivizi erau meniți să conducă lumea în virtutea descendenței lor. Cei din tribul Chokwe credeau că măștile lor îi ajută pe băieții ajunși la adolescență să înțeleagă nevoile sexuale și emoționale ale femeilor. Prin urmare, o reacție inițială negativă – senzația că un obiect nu are nimic să îți ofere – este de înțeles, chiar rezonabilă. Credința în porunci divine, drepturi aristocratice și intervenții magice sunt contrare celor mai rezonabile idei moderne de viață.



DEASUPRA

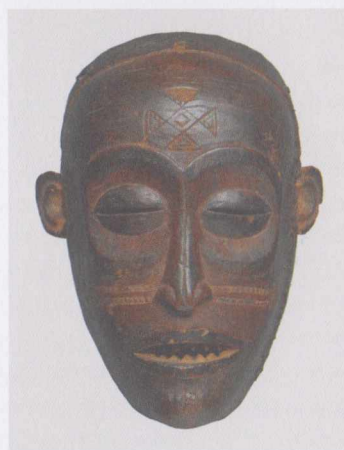
*Nu practic genul obscurantist
de magie neagră trăsniță.*

— 30. Sebastiano Ricci,
Viziunea Sfântului Bruno,
1700

DREAPTA

*Să rămână între noi asta,
problemele Africii mă
deprimă.*

— 31. Oamenii Chokwe,
Mască „Mwana Pwo” din
estul Angolei, cca sec. XIX



PAGINA ALĂTURATĂ

Snobii mă dezgustă.

— 32. John Singer
Sargent, Portretul lordului
Ribblesdale, 1902



Curatorii au tendința să ia în considerare existența unui public care, în mare, apreciază deja genul de artă expus, având nevoie de un minim ajutor cu privire la detaliile unora dintre lucrări, ceea ce ignoră complet posibilitatea ca cineva să fie impermeabil la o întreagă categorie estetică. Dacă ai privi un tablou al Sfântului Bruno din Köln alături de un curator, ace(a)sta ar putea încerca să te captiveze oferindu-ți o mulțime de detalii factuale, cum ar fi: că a fost fondatorul, în secolul al XI-lea, al Ordinului monahal catolic cartusian, că bărbatul care doarme în extrema stângă a tabloului simbolizează discipolii care dormeau când Iisus era treaz, în noaptea dinaintea crucificării, că lucrarea aparținea în secolul al XVIII-lea unui conte pe nume Algarotti sau că aripile și craniul (din dreapta, jos) sunt pictate cu o măiestrie care ne amintește de Tișian.

Acest tip de informații ar putea fi folositoare unora, dar nu cuiva care este lăsat rece sau este de-a dreptul ostil acestui gen de lucrare. Expertiza curatorială presupune adeseori că privitorul este aprioric interesat, dorind să-i fie clarificate câteva detalii obscure. Muzeele expun multă artă religioasă, obtuze la reacția provocată de acest gen publicului laic, în marea sa parte, orientat mai degrabă către gândirea științifică. Ele expun tablouri cu aristocrați, dar par să uite că asemenea diferențe de clasă socială provoacă reacții viscerale în democrațiile meritocratice. Sunt organizate și expoziții de artă africană, plecându-se de la premisa că invocarea zeităților ancestrale nu poate avea decât o reacție benignă.

Să ai dubii în aceste domenii poate fi, cu siguranță, stânjenitor. Suntem obișnuiți să nu dăm glas ambivalențelor, ceea ce menține falsa prezumție potrivit căreia oamenii cu judecată sunt mereu interesați de asemenea lucruri. Tabuul poate fi explicat, în parte, prin faptul că astfel de curatori și-au arogat apartenența la o castă autointitulată, fiind acum atât de cufundați în domeniile lor de specialitate, încât unii nici nu-și mai pot aminti cum era să îți dai cu părerea ca membru obișnuit al societății – ceea ce, în zilele noastre, înseamnă cineva laic, cu gândire democratică și străin de practicile magiei. Fără să aibă copii, sau să vorbească cu copiii, astfel de oameni nu întâlnesc pe nimeni care să-i poată întreba cu naivă, dar folositoare franchețe, „De ce îți pierzi vremea cu măști africane sau cu imagini întunecate de sfinți medievali?” Ei nu se află în poziția din care să pună întrebările imperios necesare. Ca orice alt grup profesional unit, dar izolat de altele, curatorii pot ajunge să uite cât de neobișnuite le sunt preocupările.

Ce anume ne-ar putea ajuta să interacționăm cu categoriile de artă cel mai greu de digerat? Cum am putea ajunge să fim interesați de viețile aristocraților? Cum am putea să nu ne dăm înapoi din fața unei lucrări religioase? Cum să devenim interesați de arta africană? Primul și cel mai important pas pentru a scăpa de teama pe care ne-o inspiră unele sau fiecare dintre aceste genuri artistice este să devenim extrem de conștienți de realitatea pe care o reprezintă: să devenim conștienți de naturalețea reacțiilor noastre negative la ele. Al doilea pas îl va constitui acomodarea cu mentalitățile ciudate ale creatorilor unora dintre cele maienerate opere de artă. Ricci era cu adevărat convins că mesagerii spirituali puteau oferi muritorilor povești care să le schimbe viețile. Creatorii măștilor africane erau convinși că spiritele puteau decide care dintre băieți era gata să se însoare. Aristocratul care pozase pentru acel portret nu credea că toți suntem egali, ci că descendența nobilă legitimează puterea. Marile galerii de artă ar trebui să adopte o atitudine mai deschisă privitor la aceste idei, avertizându-și vizitatorii că „urmează o sală cu exponate extrem de ciudate“, în loc să informeze publicul că „acum urmează sala cu numărul 22“.

Un al treilea pas pe calea diminuării reacțiilor defensive este căutarea unor puncte de legătură, indiferent de fragilitatea și de insubstanțialitatea lor aparentă, între mentalitatea artistului și a noastră. Deși lucrarea sa poate părea foarte ciudată, este probabil să existe un aspect al zelului creativ cu care să ne putem identifica, la o introspecție temeinică. Este posibil ca un om oarecare să fi avut – pe când mergea, în urmă cu mulți ani, într-un metrou aglomerat – îndoieli cu privire la egalitatea oamenilor, din punctul de vedere al temperamentului și al firii lor, și la împărțirea oamenilor în clase fundamentale diferite calitativ unele de altele. Gândul s-a pierdut în neant; nu se potrivea epocii și temperamentului nostru, deși se încastra totuși în memoria colectivă, putând constitui una dintre pietrele de temelie ale podului pe care să se poată traversa hăul care ne desparte de lordul Ribblesdale. Similar, în cazul artei religioase, în ciuda reticenței față de supranatural este posibil să avem momente de slăbiciune sau panică în care să tânjim după îmbrățișarea unui părinte spiritual, care să fie diferit de părintele natural și care să ne poată asigura că totul va fi bine și că vom reuși să depășim impasul prin care trecem. Astfel de momente sunt dificil de rememorat odată ce au trecut, dar, dacă încercăm să le recuperăm în conștiință, au puterea de a ne face să nutrim sentimente mai bune pentru opere de artă care ne par dureros de străine.

Cu alte cuvinte, este nevoie de considerație pentru părțile mai fragile din experiența de viață a tuturor spectatorilor pentru a le putea cultiva înțelegerea anumitor stiluri de artă: licăriri de interes și desfătare care să însemne că subiectul operei sau artistul nu sunt complet în afara înțelegerii. Cu indicațiile potrivite se poate delimita zona în care concepția artistului se intersectează cu valorile noastre, chiar dacă doar pentru o frântură de secundă.

Un alt mod de anihilare a neîncrederii, simțindu-ne însă în largul nostru în fața unei opere de artă care, inițial, ne-a părut complet străină, ar fi să examinăm modul în care artiștii înșiși interacționează cu operele de artă ale colegilor de breaslă: ei pot constitui adevărate modele de reacții defensive. *Las Meninas* (*Domnișoarele de onoare*) este, la primă vedere, un exemplu perfect de artă curtenească, realistă și de înaltă clasă (33). Suavul gentilom artist pictează un portret al regelui și reginei, care se reflectează nedeslușit în oglinda îndepărtată. Tânăra prințesă și domnișoarele de onoare, care dau titlul tabloului, sunt în auditoriu. Strălucirea toaletelor de gală și textura pielii este splendid redată. La primă vedere, avem de-a face cu polul aproape opus genului artistic cu care-i asociem pe toți marii pictori ai secolului XX. Ce ar fi putut atunci să-i ofere acest tablou unui artist ingenios, de talia lui Picasso? Care a fost motivul pentru care Picasso își petrece cea mai mare parte a anului 1957 (la vârsta de 75 de ani) creându-și propriile versiuni ale acestei mari opere istorice (34)?

Cum ne-am putea imagina ce urmărea Picasso? Ce a făcut bine și ce nu? Merită reținut că lui Picasso îi surâdea ideea ocupării unui spațiu care fusese deținut anterior de un clasic. În loc să-i fie teamă, cu ignoranță nesofisticată, că alterează sacralitatea spațiului ocupat, și convins fiind de geniul unei asemenea comunicări, el își permite să experimenteze căinovatoare de a interacționa cu el. Versiunea lui Picasso are aerul inconfundabil al unui tablou realizat de un copil. Doi dintre propriii săi copii, Claude și Paloma, în vârstă de 10 și, respectiv, 8 ani la vremea pictării tabloului, alergau adeseori în interiorul și în afara atelierului său de lucru. Câinele din prim-plan are trăsături vag caricaturale, brațele ies din corpuri, mâinile sunt doar degete. Velázquez pictează tabloul unui copil, mica prințesă, înduioșător de dulce și de inocentă, în mijlocul unei lumi adulte, extrem de bogată și de influentă. Picasso reconcepe lucrarea într-un mod mult mai inocent. El reabilitează un sentiment de spontaneitate și simplitate,



DEASUPRA
Cum îți poți apropria
o lucrare de artă extrem
de faimoasă?
— 33. Diego Velázquez,
Las Meninas sau *Familia*
lui Filip al IV-lea, cca 1656



STÂNGA
Refă-o ca să se potrivească
nevoilor tale.
— 34. Pablo Picasso,
Las Meninas, 1957

care fusese sugrumat în opera marelui său predecesor. Este evident că Picasso admiră dreptunghiurile și triunghiurile pronunțate trasate de Velázquez. În tabloul anterior, acestea sunt destinate ilustrării realiste a formelor încăperii și lucrurilor din interiorul ei. Picasso însă dă acestor forme geometrice propria lor viață. Cu alte cuvinte, el preia o temă care l-a încântat, extinzând-o și dezvoltând-o într-o altă direcție. Picasso nu încearcă să-l copieze pe Velázquez. Rămâne el însuși în jurul tabloului, exact așa cum o prietenie apropiată permite celor doi oameni astfel legați să fie ei înșiși în prezența celuilalt.

Întâlnirile cu arta care par, într-o primă fază, deconcertante – *Las Meninas*, portretul aristocratului de Sargent, masca africană, sau tabloul Sfântului Bruno din Köln, de Sebastiano Ricci – oferă lecții de emancipare psihologică. Emanciparea se produce atunci când descoperim felul în care să ne păstrăm autenticitatea în prezența lucrurilor potențial amenințătoare. Maturitatea înseamnă capacitatea de a folosi mecanismele psihologice de apărare pe care le posedăm pentru a face față lucrurilor care anterior ne-au scos de pe drumul pe care mergeam în viață. Ne-am întărit fragilitatea, suntem mai greu de șocat și, prin urmare, mai capabili să gestionăm situațiile neprevăzute așa cum sunt ele cu adevărat. Precum spunea dramaturgul Republicii Romane Terențiu, putem la rândul nostru afirma: „Suntem oameni. Nimic din ceea ce este uman nu îmi este străin”. Motto-ul ilustrează ideea capacității noastre de a intra în rezonanță cu domenii care nu au nicio legătură cu propria experiență și cu gradul nostru de cultură.

Plecând dintr-un punct de vedere aparent străin nouă, arta este valoroasă deoarece ne prezintă idei și atitudini care nu ne sunt tocmai la îndemână în mediul nostru obișnuit, dar fără de care nu putem accede deplin la propria noastră umanitate. Într-o cultură cu precădere laică și egalitaristă se irosesc idei importante. S-ar putea ca rutina zilnică să nu permită aspectelor noastre importante să iasă vreodată în evidență; ele vor rămâne de-a pururi latente dacă nu sunt stimulate și provocate într-un mod folositor de lumea artei. Artă străină felului meu de a gândi îmi permite să descopăr în mine un instinct religios sau un aspect aristocratic al imaginației mele, sau chiar o dorință de a fi supus unor ritualuri inițiatice, iar asemenea descoperiri ajută la emanciparea înțelegerii celui care sunt. Nu tot ceea ce ne dorim este în prim-planul fiecărui loc sau epoci. Doar în momentul descoperirii punctelor de legătură dintre acestea reușim să ne emancipăm.

Aprecierea

Unul dintre marile noastre defecte și o cauză principală a nefericirii noastre este că ne vine greu să luăm aminte la tot ceea ce ne înconjoară. Suferim din cauza faptului că pierdem din vedere valoarea lucrurilor pe care le avem și râvnim, de multe ori pe nedrept, după atracții imaginare îndepărtate.

Problema este în parte cauzată de abilitatea de a ne obișnui cu situațiile de expertiză în arta familiarizării. Obișnuința este mecanismul prin care comportamentul devine automat în diverse arii în care activăm. Și ne oferă o mulțime de beneficii. Înainte să căpătăm deprinderea condusului, trebuie să fim perfect conștienți de tot ceea ce se întâmplă în jurul nostru odată ce ne-am așezat la volan; reflexele ne sunt în alertă maximă la percepția sunetelor, luminilor și mișcării, dar și la imprevizibilitatea acută a ghidării unui bolid de oțel cu viteză prin lume. Vigilența exacerbată a simțurilor poate face din condusul unei mașini un test al nervilor. Și totuși, după ani și ani de experiență, schimbarea vitezelor sau semnalizarea direcției de mers devine ceva care cu greu mai poate fi considerat altceva decât un gest reflex. Acțiunile noastre devin inconștiente și ne putem gândi la semnificația vieții în timp ce intrăm într-un sens giratoriu.

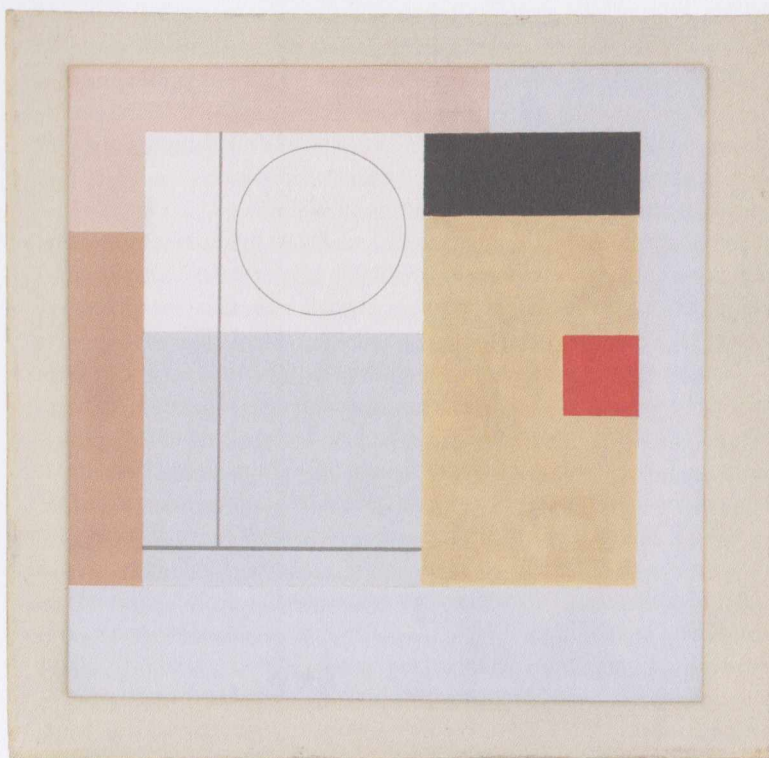
Cu toate acestea, obișnuința poate deveni la fel de ușor un motiv de nefericire atunci când abia dacă mai remarcăm unele lucruri cărora ar trebui să le acordăm mai multă atenție, chiar dacă ne sunt atât de familiare. În loc să eliminăm lucrurile mai puțin importante, pentru a ne putea concentra la ceea ce este cu adevărat important (așa cum facem la volan), ajungem să eliminăm elemente din lumea înconjurătoare care ar avea multe să ne ofere.

Arta este una dintre resursele care ne pot ajuta să reevaluăm ceea ce este valoros, invitându-ne să rezistăm obișnuinței și să recalibrăm ceea ce admirăm sau iubim. Sunt puțini cei care acordă atenție aspectului cutiilor de bere. Acestea se numără printre cele mai modeste obiecte utilitare pe care ne este dat să le întâlnim. Cu toate acestea, în 1960, artistul american Jasper Johns se folosește de resursele pe care ni le oferă arta pentru a ne invita să le privim cu alți ochi. El toarnă două cutii în bronz, pictează pe marginile lor numele companiei producătoare (Ballantine Ale) și le fixează pe un mic soclu (35). Atunci când le vedem într-o galerie de artă sau într-o fotografie, atenția ne este reținută și direcționată. Astfel



STÂNGA
Privind atent la viața
obișnuită.
— 35. Jasper Johns,
Bronz pictat, 1960

DEDESUBT
Plăcerea de a pune lucrurile
în ordine.
— 36. Ben Nicholson,
1943 (*pictură*), 1943



devenim mult mai atenți la forma și modelul lor decât am fi de obicei, recunoscând eleganța siglei eliptice a producătorului și proporțiile atrăgătoare ale fiecărui cilindru. Materialul greu și costisitor din care sunt realizate ne face conștienți de individualitatea și excentricitatea lor: le privim de parcă nu am mai fi văzut vreodată astfel de cutii, confirmându-le identitățile uimitoare, așa cum ar face-o în mod natural un copil sau un marțian, ambii la fel de lipsiți de practică în domeniu.

Johns ne dă o lecție de viață: cum să privim, cu ochi mai îngăduitori și mai atenți, lumea din jurul nostru. Acest stop-cadru ar putea oferi o perspectivă foarte modestă. Să înveți cum să apreciezi aspectul unei cutii de bere nu pare să ne îmbunătățească prea mult viața cotidiană, doar că această lecție capătă mai multă însemnătate dacă ne gândim că poate fi aplicată obiectelor, situațiilor, stărilor sufletești sau persoanelor de lângă noi, pe care le tratăm cu indiferență pre-artistică. Răspunsurile noastre obișnuite, nu doar la vederea cutiilor de bere, dar și a cerului, prietenilor, conturilor camerelor, bucuriilor copiilor noștri, arhitecturii clădirilor pe lângă care trecem zilnic sau expresiilor de pe fețele soților sau soțiilor noastre sunt mult prea impersonale și clișeistice. Nu le mai acordăm atenție deoarece suntem convinși că le-am văzut deja cu suficientă claritate – o prejudecată pe care arta o contrazice emfatic scoțând în prim-plan tot ceea ce probabil am pierdut din vedere.

Precum cutiile de bere ale lui Jasper Johns, tabloul artistului englez Ben Nicholson 1943 (pictură) este o pledoarie adusă bucuriei elementare aduse de lucrurile simple (36). Ni-l putem imagina pe Nicholson absorbit de aranjarea liniilor – și de subtila lor rearanjare – în căutarea unui anumit tip de armonie. Este o activitate înrudită cu plăcerea rezolvării unui puzzle sau a organizării cheltuielilor casei. Lucrarea este produsul unei personalități îndrăgostite de activități de mică anvergură, un spirit care se poate traduce ușor în limbajul treburilor domestice sau al hobbyurilor tihnite (umplerea unui mașini de spălat vasele sau proiectarea traseului unei căi ferate de jucărie). Opera de artă transferă aceste stări și momente de concentrare plăcută în spațiul public, canalizând către ele o parte din prestigiul acumulat de artă. Este un act justițiar, nu unul protector, deoarece, în schema existențială a lucrurilor, astfel de mici bucurii, care au fost atât de puțin discutate și lăudate în istoria filosofiei, merită luate mult mai în serios. Ele nu sunt eroice, impresionante sau dramatice, dar tocmai asta le este virtutea. Ținând cont de felul în care ne petrecem viața, ar trebui să ne bucurăm de orice satisfacție sigură, fără pretenții și necostisitoare. Opera de artă nu

pretinde că astfel de activități ar fi mai importante decât să lupți pentru apărarea patriei, să-ți menții prietenii sau să fii un angajat de nădejde. Ea doar pledează elegant pentru unele dintre abilitățile noastre cele mai neglijate, ajutându-ne în felul acesta să ne împăcăm mai ușor cu noi înșine și cu ceilalți.

Ceea ce numim „fascinant” se află de obicei în altă parte: în casele unor oameni pe care nu-i cunoaștem, la petreceri despre care citim în reviste, în viețile celor care au știut să-și transforme talentul în faimă și bani. Trăsătura caracteristică a societăților dominate de mass-media este să bombardeze publicul cu mult mai multă fascinație decât au parte cei mai mulți dintre noi. Suntem făcuți să jinduim dureros la ademenirile de dincolo de ecran. Imaginile comerciale contribuie la generarea unor dorințe pretinse „aspiraționale” de capitalismul contemporan; ni se oferă o lojă din care să privim vacanțele, reușitele profesionale, relațiile extraconjugale, petrecerile și zilele de naștere ale unei elite pe care suntem condamnați să o cunoaștem mult mai bine decât ne va cunoaște ea vreodată.

Dacă imaginile poartă o mare parte din vina îmbolnăvirii sufletelor noastre, ocazional, ele pot să ofere și antidotul. Stă în puterea artei să ne dezguste cu plictiseala ternă a condiției noastre și, totodată, să ne permită reconcilierii inteligente cu aceasta. Să luăm ca exemplu *O doamnă luându-și ceaiul*, de Chardin (37). Rochia personajului este mult prea încărcată pentru gustul contemporan, dar masa pictată, ceainicul, scaunul, lingurița sau ceașca ar putea fi cumpărate astăzi de la târgul de vechituri. Camera este deliberat nepretențioasă. Și totuși, imaginea este fascinantă: banalitatea întâmplării și decorațiunile simple sunt seducătoare. Invită privitorul să meargă acasă și să recreeze acolo propria versiune reală. Fascinația nu este un luciu fals care pretinde că ceva nemaipomenit se întâmplă când nu este așa. Chardin recunoaște valoarea unui moment de modestie și își folosește geniul pentru a-i evidenția calitățile.

Stă în puterea artei să cinstească valoarea subtilă, dar reală a vieții obișnuite. Ea ne poate învăța cum să ne bazăm mai mult pe noi înșine atunci când încercăm să facem față diferitelor situații: o slujbă care nu ne place întotdeauna, greutățile vârstei de mijloc, ambițiile frustrate și încercările noastre de a rămâne fideli partenerului de viață, irascibil, dar iubit. Artă poate face opusul înfrumusețării lucrurilor de neobținut; ne poate readuce în vedere meritul autentic al vieții așa cum suntem nevoiți să o trăim.



*Un moment neînsemnat
apreciat pentru valoarea
sa reală.*

— 37. Jean-Baptiste-Siméon Chardin,
Femeie băndu-și ceaiul, 1735

Care este scopul artei?

Care sunt, în aceste condiții, consecințele definirii artei din perspectivă terapeutică? În primul rând, convingerea că motivul primar pentru care relaționăm cu arta este că ne ajută să ducem o viață mai bună, să creăm versiuni îmbunătățite ale eului nostru. Această putere a artei rezidă în faptul că este o unealtă care poate corecta sau compensa o serie de slăbiciuni psihologice, precum:

1. Uităm ceea ce contează; nu putem reține experiențele importante, dar efemere.
2. Avem tendința să ne pierdem speranțele: suntem prea sensibili la părțile rele ale existenței. Pierdem șanse legitime de succes deoarece nu vedem sensul de a persevera în anumite situații.
3. Tindem către sentimente de izolare și persecuție deoarece avem o percepție nerealistă a gradului de dificultate considerat normal.

Ne panicăm prea ușor judecând pripit sensul dificultăților pe care le traversăm. Suntem solitari, și asta nu pentru că nu am avea cu cine schimba o vorbă, ci pentru că lumea din jurul nostru este incapabilă să ne aprecieze eforturile cu suficientă profunzime, onestitate și răbdare. Parțial, acest lucru este cauzat de felul în care ne manifestăm suferințele familiale, invidia sau ambițiile nerealizate, care poate părea peiorativ sau insultător. Suferim și simțim că suferinței noastre îi lipsește demnitatea.

4. Suntem dezechilibrați și pierdem din vedere părțile noastre cele mai bune. Nu suntem doar o singură persoană. Suntem compuși dintr-o multitudine de euri și recunoaștem că unele dintre acestea sunt superioare altora. De cele mai multe ori, dăm peste eurile noastre superioare din pură întâmplare, și atunci prea târziu; suferim de pe urma slăbiciunii de caracter în raport cu cele mai mari ambiții personale. Nu se pune problema că nu am ști cum să ne purtăm; pur și simplu, nu reușim să profităm de străfulgerările intermitente ale celor mai bune observații doar pentru că ele nu ne-au fost revelate într-o formă suficient de convingătoare.
5. Este greu să ne descifreze cineva: suntem un mister pentru noi înșine, drept pentru care ne vine greu să le explicăm altora cine suntem sau să ne facem plăcuți pentru motive pe care le credem îndreptățite.
6. Respingem multe întâmplări, oameni, locuri și epoci care ar avea ceva important să ne ofere doar pentru că vin împachetate într-o imagine greșită, la care nu rezonăm. Cădem pradă judecăților superficiale și prejudecăților. Suntem excesiv de prudenți considerând aprioric că lucrurile ne sunt „străine“.
7. Suntem desensibilizați de familiaritate și trăim într-o lume comercială, obsedată de fascinația opulenței. Astfel, ajungem să fim adeseori nemulțumiți că avem o viață banală, chinuți de grija că viața este în altă parte.

Relativ la aceste șapte slăbiciuni psihologice arta își descoperă rolul și valoarea instrumentală, oferindu-ne șapte mijloace de sprijin:

1. **UN RECTIFICATOR AL MEMORIEI DEFICITARE:** Arta transformă roadele experienței în ceva memorabil și regenerabil. Ea constituie un mecanism de păstrare în bună stare și ofertare a lucrurilor prețioase și a celor mai valoroase experiențe publicului. Arta păstrează valorile sociale.

2. **UN FURNIZOR DE SPERANȚĂ:** Arta ține lucrurile plăcute și antrenante în prim-plan. Știe cât de ușor cădem pradă deznădejdi.
3. **O SURSĂ DE MÂHNIRE DEMNĂ:** Arta ne reamintește locul legitim al mâhnirii într-o viață autentică, ajutându-ne să gestionăm dificultățile apărute și recunoscându-le ca pe niște componente ale unei existențe nobile.
4. **UN FACTOR DE ECHILIBRU:** Arta codifică cu o neobișnuită claritate esența calităților noastre, scoțându-ni-le în evidență într-o varietate de moduri pentru a ne ajuta să ne reechilibrăm firea, arătându-ne calea către cele mai bune variante.
5. **UN GHID DE AUTOCUNOAȘTERE:** Arta ne poate ajuta să identificăm lucrurile esențiale, dar dificil de exprimat în cuvinte. O mare parte din ceea ce este uman nu poate fi tradus în limbaj. Putem arăta lumii obiecte de artă spunând tulburați, dar edificator: „Asta sunt eu.“
6. **UN GHID PENTRU EXTINDEREA EXPERIENȚEI:** Arta este o acumulare extrem de sofisticată a experiențelor celorlalți, prezentată în forme bine definite și organizate. Ea ne poate furniza unele dintre cele mai reprezentative opere aparținând altor culturi, oferindu-ne posibilitatea extinderii limitelor impuse de lumea noastră și de propriul sine. Inițial, majoritatea operelor de artă ni se par străine, dar ulterior descoperim că de fapt conțin idei și atitudini pe care le putem internaliza, îmbogățindu-ne astfel spiritual; pentru că nu tot ceea ce ne este necesar în acest sens se află întotdeauna în imediata noastră apropiere.
7. **UN INSTRUMENT DE RESENSIBILIZARE:** Arta ne dezalienază și ne salvează de la nepăsarea obișnuită pentru tot ceea ce ne înconjoară. Ne recuperăm sensibilitatea; privim vechiul în feluri noi. Renunțăm la convingerea că noutatea și opulența constituie singura soluție.

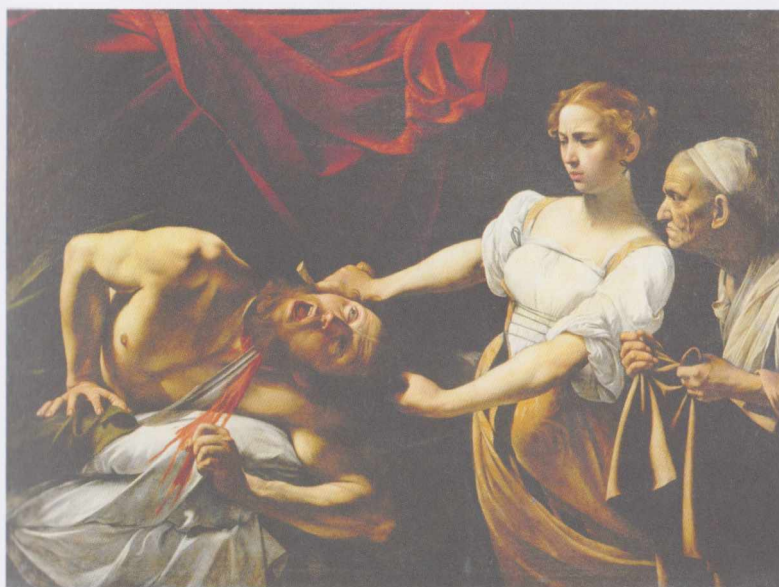
Ce poate fi considerat drept artă de valoare?

Ajungem la maturitate posedând un anumit canon artistic: o listă a operelor de artă la care trebuie să ne raportăm dacă vrem să părem cetățeni inteligenți și educați. Suntem oarecum obligați să considerem importanți anumiți artiști. Caravaggio și Rembrandt sunt marii pictori ai secolului al XVII-lea. În secolul al XVIII-lea, Chardin este important, iar Goya este chiar mai important decât el. În secolul al XIX-lea, Manet

și Cézanne merită un respect deosebit; în secolul XX, numele cheie sunt Picasso, Bacon și Warhol. Desigur, canonul variază din când în când, nuanțat de experiență, dar tindem, inconștient poate, să fim destul de loiali acestei liste. Trebuie să fim destul de curajoși să o contestăm public. De aici se naște un paradox ciudat: ajungem să privim cu indiferență sau răceală operele pe care, teoretic, le considerăm capodopere. Sau simțul datoriei ne forțează să afișăm reacția convenită.

Privind felul în care Caravaggio redă decapitarea generalului asirian Olofern de către Iudita ne putem simți obligați să ne placă pentru că nu încercă să ascundă grozăvia actului de a tăia capul cuiva, pentru că lumina care cade pe rochia Iuditei este deosebit de intensă și pentru că sugerează că femeile pot fi și ele violente, contracarând noțiunea misogină a sexului frumos (38). Mulți se declară entuziasmați de operă, dar puțini au curajul să mărturisească că nu le place.

Fiecare are propria sa versiune a poveștii: adică modul în care înțelege spațiul ce separă prestigiul de care se bucură o operă de artă de puterea sa de a impresiona. Asta se întâmplă deoarece canonul artistic este de multe ori alienat de nevoile noastre intime. Pot exista multe situații de suprapunere, dar decuplajul nu este tocmai surprinzător având în vedere că lista capodoperelor și artiștilor de referință nu este destinată confirmării lucrurilor cu adevărat importante din viețile noastre. Acest lucru devine evident atunci când luăm în considerare felul în care lucrările de artă au fost canonizate sau au căpătat prestigiu. Ideile despre ce anume constituie „artă valoroasă” nu apar din senin. Ele sunt rezultatul unor sisteme clientelare complexe, de ideologii, bani și educație, susținute prin cursuri universitare și muzee, toate cu scopul de a ne indica operele deosebit de valoroase. În timp, aceste aprecieri ajung elementare. În 1913, de exemplu, Rafael era foarte popular și mulți credeau, la vremea respectivă, că era cel mai mare pictor care a trăit vreodată. În 2013, acest lucru pare mai puțin probabil. În oricare dintre aceste momente, oamenilor le-ar fi probabil dificil să explice motivele acestor convingeri. Acesta explică de ce trebuie studiate câteva dintre principalele motive pentru care arta a fost considerată importantă de-a lungul istoriei.



Poate fi înfricoșător să admiți
că nu înțelegi o capodoperă.
— 38. Caravaggio,
Juditha decapitându-l
pe Holofern, cca 1599

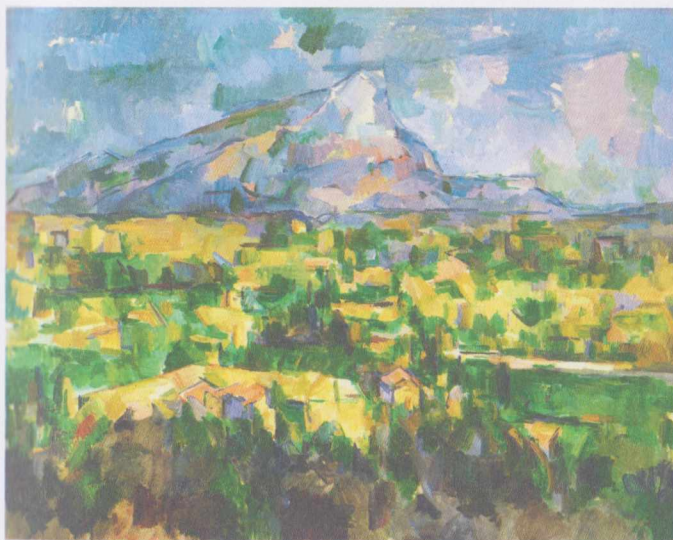
Studiu tehnic

Această metodă de evaluare a artei vede arta ca pe o succesiune de „descoperiri” sau invenții în reprezentarea realității privilegiind artiștii care au făcut primii pași în direcția respectivă. Metoda este un mod științific de a lectura istoria prin care căutăm inventatori și exploratori (Cine a descoperit America? Cine a asamblat primul motor cu aburi?). Această metodă ne spune că Leonardo da Vinci are o contribuție decisivă deoarece este printre primii care folosesc tehnica artistică sfumato, care dezvăluie forme fără desenarea prealabilă a unui crochiu. Braque este important deoarece introduce, sau este primul care explorează considerabil, idea înfățișării aceluiași obiect din mai multe puncte de vedere.

Mont Sainte-Victoire, de Cézanne, este uneori descris ca fiind unul dintre cele mai importante tablouri din lume deoarece este printre cele mai timpurii lucrări în care este evidențiată în mod radical orizontalitatea suprafeței pânzei (39). Pentru ilustrarea muntelui, așa cum este văzut acesta de pe proprietatea sa din Les Lauves, lângă Aix-en-Provence, Cézanne folosește blocuri de vopsea pentru redarea tufișurilor, deși acestea sunt, mai presus de orice, urme colorate ale unui model abstract. (Acest lucru este scos în evidență atunci când partea de sus a tabloului este acoperită.)

Studiu politic

Conform unei interpretări politice a artei, o lucrare poate fi considerată bună în măsura în care aduce argumente importante în lupta omului pentru demnitate, adevăr, justiție și primirea recompenselor financiare cuvenite. Potrivit acestor criterii, lucrarea lui Gainsborough *Dl și Dna Andrews* este o lucrare semnificativă deoarece poate fi interpretată ca o teză despre proprietatea asupra pământului (40). Cei doi sunt posesori de hectare de pământ. Ei nu sunt nevoiți să-l muncească sau să-l recolteze; nu fac decât să se bucure de roadele muncii altora. Gainsborough sugerează, în felul în care le-a pictat fețele, că sunt îngâmfați și haini la suflet, astfel încât tabloul poate fi interpretat ca o critică adusă clasei latifundiare dominante. Din punct de vedere politic, acesta este un exemplu pozitiv și progresist de artă, deoarece se poziționează din perspectiva viitorului.



808

*Cât este de importantă pentru
tine tehnica folosită de artist?*

— 39. Paul Cézanne,
Mont Sainte-Victoire,
1902–1904

DEASUPRA

*O parte din lunga istorie
a căutării justiției de către om.*

— 40. Thomas Gainsborough,
Dl și Dna Andrews, cca 1750

Studiu istoric

O operă de artă poate fi apreciată pentru ceea ce ne spune despre trecut. Tabloul pictat de Carpaccio, o mărturie vizuală rară a unui faimos pod, surprins înainte de reconstrucție, ne poate spune multe despre arhitectura Veneției din jurul anului 1500 (41). Dar este și plin de învățăminte cu privire la rolul jucat de religie în viața civică, la modul dextresfășurare a procesiunilor rituale, ținuta aristocrației și a gondolierilor, genul de coafuri la modă, precum și felul în care pictorul își imagina trecutul (ceremonia petrecându-se cu mai bine de un secol înainte de pictarea tabloului), aspectele economice ale artei (tabloul fiind unul dintr-o serie comandată de o fraternitate comercială prosperă) sau felul în care afacerile erau legate de viața socială și religioasă. Și, desigur, mult mai mult de atât. Privit dintr-o perspectivă mai puțin academică, consistența vizuală cu care este ilustrat trecutul ne permite să ne imaginăm cum ar fi să tropotești pe acel pod de lemn, să fii legănat într-o gondolă acoperită de-a lungul canalelor și să trăiești într-o societate în care credința în miracole era parte din ideologia oficială de stat.

Studiu cu valoare de senzație

Suntem conștienți de faptul că, individual, dar și colectiv, ne putem plafona. De aceea, arta poate fi foarte apreciată pentru capacitatea sa de a perturba și șoca. Suntem mereu în pericol să uităm artificialitatea standardelor. Pe vremuri, era acceptat să nu li se permită femeilor să voteze, la fel cum greaca veche era o dominantă a curiculei în școlile britanice. Este ușor de înțeles acum că aceste aranjamente nu erau nicidecum inevitabile și că, dimpotrivă, erau supuse schimbării și îmbunătățirii.

Chris Ofili a militat împotriva ideilor convenționale despre ce anume poate fi considerat artă. După prima sa apariție în cadrul expoziției „Senzații“, organizată la Londra în 1977, tabloul său, *Sfânta Fecioară Maria*, provoacă controverse în jurul lumii, de la iritarea primarului New Yorkului, Rudolf Giuliani, până la pătarea lui cu vopsea albă, în semn de protest, de către un vizitator al galeriei (42). Prin folosirea unei baligi de elefant lăcuite în locul reprezentării tradiționale



O înțelegere a felului în care podul Rialto din Veneția arăta la începutul secolului al XV-lea (s-a dărâmat după aproximativ 30 de ani de la construirea sa)

— 41. Vittore Carpaccio,
Vindecarea unui om posedat
de Diavol (Miracolul
Relicvariului Sfântei Cruci),
cca 1496



Uneori, puterea de a șoca
pare să fie cea mai importantă
calitate a artei.
— 42. Chris Ofili,
Sfânta Fecioară Maria, 1996

a sânelui Fecioarei, Ofili ne provoacă aserțiunile că excrementele și tot ceea ce simbolizează acestea ar fi fără valoare. Ideile noastre despre ceea ce înseamnă respectabilitatea ne sunt profund zdruncinate și îndreptate către o evaluare mai pozitivă a acestor derivate ale digestiei. Dacă suntem șocați, problema nu o constituie Ofili, ci inflexibilitatea propriilor ideologii. Suntem încurajați să nu repetăm greșelile celor care, în epocile anterioare, le-ar fi negat femeilor dreptul la vot sau ar fi continuat să profereze că greaca antică este indispensabilă unei programe școlare.

Studiu cu valoare terapeutică

Această carte introduce un al cincilea criteriu pentru evaluarea artei, acela că arta poate fi considerată importantă în măsura rolului său terapeutic. O operă de artă poate fi „bună” sau „slabă” în funcție de capacitatea de a răspunde nevoilor noastre interioare, de felul în care compensează cele șapte slăbiciuni psihologice identificate anterior: de la o memorie deficitară, la incapacitatea de a aprecia detaliile simple, care trec neobservate.

Adoptarea acestui al cincilea criteriu va avea o serie de consecințe asupra concepției noastre despre canon. Acest mod de interpretare va rezuma ce anume se întâmplă în adâncul nostru când afirmăm că o anumită lucrare este bună sau nu. Este posibil să ajungem să apreciem aceleași lucrări considerate vrednice de laudă în virtutea altor criterii, dar vom face acest lucru din cu totul alte motive: pentru că ne-au îmbogățit spiritul. Să te alegi cu ceva din artă nu înseamnă doar să înveți ceva despre ea, înseamnă și să înveți ceva despre tine însuși. Ar trebui să fim pregătiți să privim în adâncul sufletului nostru ca răspuns la ceea ce vedem. Artă este considerată nevaloroasă sau proastă în sine, dar bună sau rea pentru noi, în măsura în care reușește să ne compenseze defectele: uitarea, pierderea speranței, căutarea demnității, dificultățile autocunoașterii sau faptul că tânjim după dragoste. Înaintea contactului cu o operă de artă ar fi așadar de folos să ne cunoaștem propriul caracter, astfel încât să știm ce anume căutăm să alinăm sau să izbăvim.

Ce fel de artă ar trebui creată?

Întrebarea privitoare la genul de artă care ar trebui creată este surprinzătoare dacă vine din partea celor care nu sunt artiști. Plecăm de la prezumția că artiștii sunt cei care ar trebui să decidă ce să facă și cum (potrivit unor procese pe care ei înșiși nu le înțeleg în întregime). Purtăm un respect romantic artei înalte, considerând-o o calitate atât de misterioasă, încât amatorii nu pot și nici nu ar trebui să se implice. Și totuși, ezităările publicului de a da sfaturi sau de a cere artiștilor diverse lucruri slăbește, în mod fatal, puterea artei și reflectă teama implicită de a întreba care este scopul artei. Atâta vreme cât nu știm foarte clar ce vrem de la artă, ne lipsește încrederea de a avea solicitări specifice; lăsăm hazardului speranța că nevoile noastre elementare își vor găsi rezonanța în inspirația dezordonată și misterioasă a artiștilor.

Dar această atitudine dezorganizată nu a constituit întotdeauna regula. În decursul unor lungi perioade istorice, religiile și guvernele au considerat arta un mod fundamental de influențare a personalității individuale și a vieții publice, considerând că este în interesul statului ca programul artistic să fie dirijat de mai mult decât simpla inspirație a artiștilor. Conducătorii statelor și ai bisericilor doreau să dirijeze arta conform propriei înțelegeri asupra nevoilor sufletului și ale societății; lucrările de artă trebuiau să orienteze oamenii către valorile sacrificiului și ale izbăvirii sau să inspire respectul pentru munca manuală și renunțarea la capital. Acești conducători, religioși sau statali nu se sfiau să folosească un termen devenit acum printre cele mai veninoase: propaganda. Pentru ei arta era pur și simplu propaganda celor mai importante idei.

Să analizăm Altarul din Gent, pictat de Van Eyck: panoul central al secțiunii inferioare ilustrează un miel așezat pe un altar (43). Mielul sângerează într-o cupă de aur; la stânga, se află o cruce de lemn și două personaje, care țin o sulită și o coroană cu spini. Deasupra, în centrul soarelui, un porumbel cu aripile întinse. Van Eyck creează o imagine extraordinară a unui set de idei formulate detaliat de alții. Societatea în care trăia nu-i solicita, pe lângă abilitatea de a face vopseaua să semene cu sângele sau de a evoca mâhnirea prin culorile folosite, să fie deopotrivă și filosof sau teolog. Îl recompensa pentru creativitate: nu pentru ideile în sine, ci pentru viziune și transpunere.

Pierderea generalizată a încrederii în biserică și stat (în special, în catolicism și comunism) au dus la proasta reputație a întregului concept al comandării și folosirii operelor de artă. Acțiunile de proslăvire a multor tirani și dictatori au defăimat ceea ce nu era neapărat o idee proastă, și anume că programul artistic poate proveni din afara imaginației artistului, reflectând nevoile societății și ale sufletului privitorului.

În acest punct ne punem întrebarea: cine decide conținutul acestui program? Ce se va întâmpla dacă nu voi fi de acord cu el? Pot ajunge la închisoare? Asociem propaganda cu credința silită, dar societățile liberale au fost înființate cu trudă de înaintașii noștri în baza consimțământului. Chiar până și cele mai ambițioase corporații sau partide politice sunt nevoite să-și câștige o cotă de piață a voturilor convingând oamenii de valoarea produselor sau politicilor lor. Scăderea numărului de enoriași în secolul XX demonstrează că, până și în cazul unei instituții consacrate, înavuțite și prestigioase, cum este Biserica Catolică, dispunând de nenumărate resurse educaționale, poate doar visa să-și impună doctrinele în statele democratice ale economiei de piață. Nu există niciun mecanism prin care să forțezi consimțământul populației.

De aceea, în zilele noastre, sugerarea unui program artistic nu se poate baza pe constrângere. Nu ne aflăm în fața unei alegeri decisive între autoabandonarea în vârtejul capriciilor șansei sau încolonarea într-un stat polițienesc. Ar trebui să ne simțim în suficientă siguranță cât să putem concepe arta ca propagandă făcută anumitor lucruri pe cât de frumoase, pe atât de importante. Ne putem imagina un ordonator de credite asemănător definițiilor date de Biserica Catolică sau de statul comunist, doar că artiștii angajați în proiectele antamate ar urmări cu totul alte scopuri, nefiind interesați de coerciție. Programul artistic al unei societăți liberale ar trebui să ajute fiecare suflet aflat în căutarea consolării, autoînțelegerii și împlinirii. Lucrările de artă comisionate ar decurge din cele șapte tematici fundamentale discutate anterior. Ele ar urmări să comemoreze, să ofere speranță, să reverbereze și să facă suferința mai demnă, să reechilibreze și să călăuzească, să ajute autocunoașterea și comunicarea, să lărgască orizonturile și să inspire aprecierea oamenilor (vezi Anexa: un Program pentru artă, pagina 230).



Artiștii nu își alegeau temele tablourilor, dar operele lor sunt extraordinare.

— 43. Jan și Hubert van Eyck, *Altarul din Gent sau Adorația mielului mistic*, 1423–1432

Să luăm în considerare cea de-a treia tematică: nevoia găsirii unui ecou demn măhnirilor noastre și capacitatea artei de a diminua sentimentul de singurătate și confuzie pe care-l provoacă. În prezent, această nevoie este prea puțin satisfăcută. Într-un muzeu mare, am putea găsi unul sau doi artiști abordând problematica în mod distinct, total diferit de ambițiile sistematice evidențiate în canoanele „misterelor durerii” ale Bisericii Catolice. La începutul Evului Mediu, cinci episoade dureroase din viața lui Iisus au fost analizate atent de teologi pentru evidențierea rezonanței lor intime. Artiștii au fost apoi comisionați în repetate rânduri să creeze lucrări de artă inspirate direct de aceste teme.

Prima dintre acestea, „Agonia din grădină”, se referă la singurătatea terifiantă a lui Iisus în noaptea de dinaintea crucificării (44). Imaginea aduce în prim-plan un aspect distinctiv al durerii: sentimentul că omul este cu desăvârșire singur și că o corvoadă groaznică, dar inevitabilă îl așteaptă a doua zi.

Acest gen de artă încearcă, pe cât posibil, să ne vină în ajutor, în anumite momente. În planul artistic al creștinismului este secvențial legat de cel de-al doilea mister al durerii, „Încoronarea cu spini“, care reflectă umilirea și batjocura crudă. Considerat ca un tot, ciclul misterelor durerii constituie o psihologie elaborată a durerii care ne arată rolul suferinței în viață și caută să ne ofere o perspectivă care să ne întărească capacitatea de a înfrunta nenorocirile, inspirându-ne compasiune și înlăturând rușinea care însoțește uneori mărturisirea chinului.

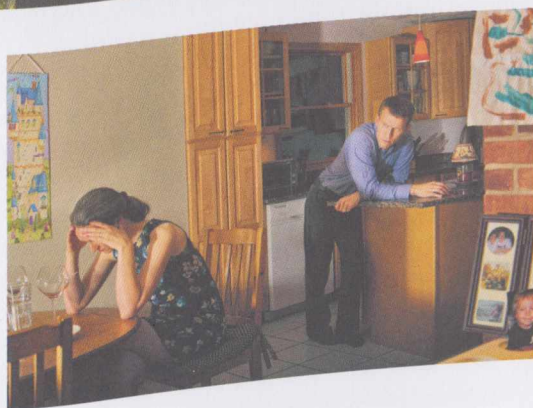
De vreme ce acest canon este încadrat într-un set foarte specific de credințe religioase, însemnătatea lui s-a diminuat în epoca laică, continuând totuși să dea sens unei inițiative neglijate, dar foarte multumitoare: folosirea intenționată și sistematică a artei în scopul vindecării rănilor profunde. Imaginați-vă o lume laică, în care una dintre ambițiile cheie ale artei ar fi să oglindească durerile. Aceasta ar fi conectată la un proiect psihologic tot atât de semnificativ și bogat, în felul său, pe cât a fost planul teologic al Bisericii Catolice pentru Jan van Eyck. Gândiți-vă la câteva dintre durerile esențiale cu care ne confruntăm: incapacitatea de a găsi dragostea, panica banilor, nefericirea în relațiile familiale, frustrările profesionale, nesiguranțele adolescente, regretele vârstei de mijloc, angoasele existențiale ale propriei mortalități sau ambițiile neîmplinite.

Relațiile sunt un focar de nemulțumire și totuși este surprinzător cât de puține lucrări de artă se concentrează în jurul acestei teme majore. Imaginați-vă un rezumat de proiect oferit unui artist care sună cam în felul următor:

Multe cupluri au conflicte dureroase, care izbucnesc la cină. Scânteia provine de multe ori din nimic, cum ar fi de pildă tonul aparent sarcastic sau sceptic cu care unul dintre parteneri întreabă: Cum ți-ai petrecut ziua?. Unul spune ceva dur, celălalt amuțește de durere; unul se repede pe ușă afară, dar se simte un monstru („De ce mi se întâmplă asta mie?“). Urmează o reacție în lanț: „Te urăsc“, urmat de „Mă urăsc pe mine însumi“ și apoi „Te urăsc pentru că mă faci să mă urăsc“. Am dori o lucrare de artă care să ofere indicații privitoare la dorința frustrată, dar fundamentală, de a fi fericiți împreună. Poate că masa este frumos aranjată. Una dintre persoane simte că nu a făcut nimic rău; cealaltă plânge. Sunt oameni de treabă. Nu îi condamnăm. Trebuie să fie plăcuți. Sunt stăpâniți de o problemă realmente dificilă. Este oare posibil ca suferința lor să fie mai demnă și mai puțin catastrofală printr-o operă de artă?



DEASUPRA
Artistul preia o temă
prefabricată.
— 44. Paul Gauguin,
*Hristos în grădina
cu măslini*, 1889



DREAPTA
Imaginându-ne un nou canon
artistic post-creștin.
— 45. Jessica Todd Harper,
Agonia din bucătărie, 2012

Această temă a fost abordată în scopul pedagogic al acestei cărți și ne-a evocat o imagine realizată de fotografa americană Jessica Todd Harper, care pare să fi urmărit cu succes indicațiile oferite (45).

Provocarea vizează rescrierea proiectului pentru comisionarea unor lucrări de artă care să servească nevoilor noastre psihologice la fel de eficient pe cât a făcut-o teologia sau ideologiile de stat, vreme de secole. Ar trebui să îndrăznim să concepem arta dincolo de roadele imaginației artiștilor. Ar trebui să canalizăm și să cooptăm lucrările de artă la sarcina directă de a ne ajuta în procesul autocunoașterii, iertării și dragostei și să rămânem sensibili la durerile suferite de mult încercata specie umană și planeta ei atât de grav amenințată.

Departe de a subestima arta, această strategie este menită să-i ofere activității artistice poziția centrală adesea solicitată, dar rareori obținută în practică. Și nu pentru că nu ar merita-o. Doar că nu recurgem la ea cu suficientă regularitate atunci când avem nevoie de un remediu eficient. Acțiunile noastre trădează senzațiile pe care buzele ezită să le rostească. Dacă ne dorim ca arta să fie mai puternică și să aibă consecințe mai mari în viețile noastre individuale, dar și colective, ar trebui să adoptăm această strategie nefamiliară.

Cum ar trebui să fie cumpărată și vândută arta?

Incertitudinea noastră cu privire la ce anume înseamnă arta devine critică la întrebarea ofensatoare a valorii sale de achiziție. Deoarece nu avem criterii fixe de evaluare a importanței artei, reacția publică la piața de artă este ambivalentă. Pe de o parte, lucrările individuale sunt considerate foarte valoroase, atrăgând, în consecință, prețuri enorme la licitații. De cealaltă parte, aceste evaluări uriașe sunt considerate de mulți o nebunie, un semn clar că lumea și-a pierdut orice urmă de moralitate. Conflictul legat de prețuri generează și mai multe întrebări. Care este sensul posesiunii? Ce încercăm să obținem când cumpărăm opere de artă? La ce folosește o colecție de artă?

Putem identifica trei genuri de cumpărători de artă: instituțiile, colecționarii privați și marele public. Începând cu prima dintre categoriile enunțate, să luăm în considerare politicile de achiziții ale Galeriilor Tate Britain și Tate Modern, din Londra:

Galeriile Tate colecționează artă britanică începând cu anul 1500 și artă internațională, modernă și contemporană, începând de la 1900 și până în prezent. Se urmărește reprezentarea evoluțiilor semnificative în artă și ariile conexe de competență. Se urmărește colecționarea lucrărilor de artă cu o valoare extraordinară, precum și a celor cu un caracter sau cu o importanță estetică distinctă.

În acest sens, Galeriile Tate sunt tipice pentru toate marile galerii de artă din lume. Se urmărește prezentarea „evoluțiilor semnificative din artă”, atât pe plan național, cât și internațional. Pornim de la ipoteza că trebuie să intrăm în contact cu evoluția artei și că marile instituții trebuie să cumpere și să expună anumite lucrări care urmăresc derularea poveștii. De pildă, un comitet pentru achiziții ar putea decide că instituția pe care o reprezintă are deja suficient de multe tablouri religioase preraphaelite, dar insuficiente exponate ale futuriștilor italieni, modificându-și corespunzător alegerile. Această strategie „reprezentativă” ne este atât de familiară, încât pare ciudat să întrebăm la ce folosește sau dacă este adecvată. A devenit ceva atât de firesc pentru că nu am acordat suficientă atenție scopului artei. Presupunem că arta s-a schimbat de-a lungul timpului și că ar trebui să identificăm acele schimbări. Imaginați-vă cum ar fi să reformulăm pentru Tate o politică mai eficientă și mai semnificativă conform unei înțelegeri terapeutice a artei:

Galeriile Tate achiziționează artă de pretutindeni și din orice perioadă. Se urmărește constant educarea sufletului britanic. Se urmărește colecționarea lucrărilor de artă care corespund nevoilor psihologice ale națiunii.

Dacă aceasta ar fi misiunea muzeului, dezbaterile comitetului de achiziții ar fi foarte diferite. Ar concluziona că lucrările care exprimă singurătatea sunt foarte bine reprezentate, în vreme ce arta care ne ajută să avem relații mai bune, nu. Achiziționarea de noi lucrări s-ar ghida după o analiză a slăbiciunilor psihologice ale națiunii. Aceasta, desigur, ar constitui un subiect controversat, dar nu mult mai controversat decât se dovedește analizarea pieselor lipsă dintr-o colecție istorică. Astfel ar putea apărea o nouă competență pentru membrii comitetului de achiziții: acuratețe și claritate în diagnosticarea psihicului colectiv

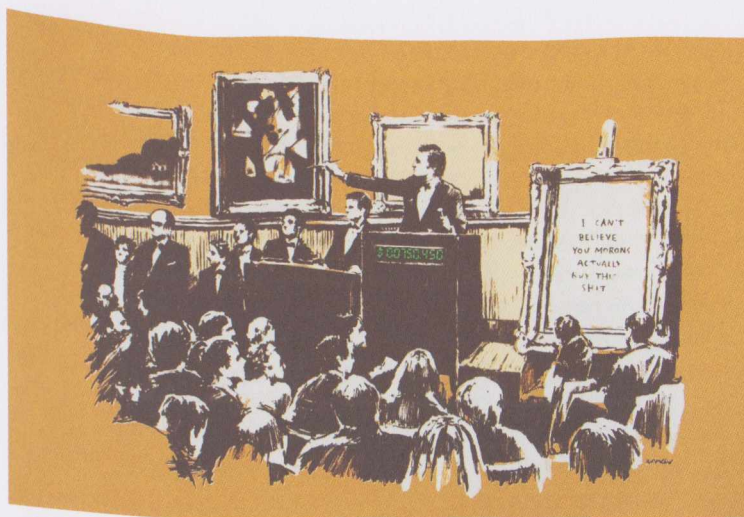
național, în special a dezechilibrelor și prejudecăților. Comitetul și-ar dori ca arta să poată rectifica și compensa aceste defecte.

Indiferent de posibilele critici pe care le-am aduce muzeelor, puțini sunt cei care le-ar putea acuza de practicarea decepției sau a fraudei. Același lucru nu poate fi afirmat despre dealerii de artă, care au fost acuzați constant de ambele defecte, de mai bine de două secole. Dar nu ei ar trebui învinuiți. Problema cu piața de artă ar trebui atribuită, de fapt, cumpărătorilor: cauza provine din faptul că mulți dintre aceștia nu știu ce anume caută, devenind astfel ușor de ademenit și înșelat.

Sarcina galeriei de artă private este una importantă: să facă legătura între cumpărător și tipul de artă de care are nevoie. Măiestria dealerului de artă nu constă în tehnica de vânzare, ci în abilitatea de a diagnostica ce lipsește vieții lăuntrice a clientului. El ar trebui să se străduiască să identifice ce tip de artă îi va permite unei persoane să se reechilibreze și, ulterior, să-i satisfacă acea nevoie cât mai eficient.

Activitatea cheie a unui asemenea intermediar ar consta în efectuarea unor sesiuni de discuții din care să înțeleagă starea sufletească a clientului. Înainte să se poată ști ce ar trebui cineva să cumpere, trebuie aflat cine este acea persoană și cu atât mai important care sunt părțile vulnerabile ale psihicului său. Rolul dealerului se intersectează astfel cu cel al unui psihoterapeut. Organizarea standard a unei galerii ar trebui să includă un cabinet de terapie, o anticameră prin care cineva ar trebui să treacă înainte să poată vedea vreunul dintre exponatele de vânzare. Astfel, dealerul ar opera ca un pețitor, intermediind legătura unei nevoi interioare a clientului cu lucrarea cea mai în măsură să răspundă acelei nevoi.

Un astfel de proces de vânzare și cumpărare a unei lucrări de artă ar arăta astăzi foarte ciudat din cauza imaginii greșite pe care o avem despre artă. În prezent, munca dealerului constă în convingerea clientului de prestigiul unei opere: ea este publică, deși evazivă, tangibilă și totuși ambiguă pentru cel neinițiat. Acest gen de prestigiu este esențialmente dependent de ceea ce gândesc alți oameni. Întotdeauna îți va fi sugerat că, dacă ar fi să cumperi lucrarea respectivă, inițiații în lumea artelor îți vor aproba alegerea. De aceea, galeriile caută să creeze o atmosferă în care exclusivismul se combină cu sentimentul că inaugurezi ceva de ultimă oră; mai precis, se bazează pe teama că am putea fi amatori sau demodați (46). Galeriile s-ar putea implica însă într-o activitate mai importantă. Ele s-ar putea angaja să își ajute clienții să-și îmbunătățească viața, vânzându-le arta care răspunde nevoilor lor interioare.



O achiziție înțeleaptă pentru cineva susceptibil publicității exagerate.

— 46. Banksy, *Nu pot crede că sunteți atât de imbecili încât să cumpărați un asemenea rahat*, 2006

În mare parte din considerente financiare, majoritatea oamenilor nu cumpără lucrări de artă din galerii. Modul principal de vânzare în masă a obiectelor de artă îl constituie magazinul de suveniruri al muzeelor. Acesta este cel mai important instrument de difuzare și înțelegere a artei în lumea modernă. Deși pare doar o biată anexă a muzeului, magazinul de suveniruri reprezintă fundamentul proiectului instituțiilor de artă. Scopul său este să asigure că lecțiile muzeului, care vizează frumusețea, semnificația și emanciparea spiritului, vor dăinui mult peste vizitarea propriu-zisă a spațiului muzeal și vor fi puse în practică în viața cotidiană.

Este posibil însă ca mijloacele întrebuițate să nu fie întotdeauna la obiect. Dincolo de cărți, magazinele de suveniruri vând, de obicei, vederi și obiecte conexe. Vederile sunt mecanisme importante și de succes care ajută la stabilirea unui raport cu arta. Le interpretăm cultural ca umbre minuscule ale lucrărilor originale, etalate maiestuos în muzeu, deși contactul cu o simplă vedere poate fi mai profund, mai instructiv și mai valoros, deoarece ne permite manifestarea reacțiilor față de ea. O putem lipi pe perete, arunca într-un colț sau mângăli,

și pentru că ne putem purta atât de natural, reacțiile noastre sunt autentice. Ne analizăm propriile nevoi și interese, intrăm în posesia obiectului și, fiind disponibil în permanență, continuăm să o privim. Ne vine ușor să fim noi înșine în prezența ei, un lucru care, trist, dar frecvent, nu se petrece în fața capodoperei propriu-zise.

Magazinele de suveniruri au descoperit că oamenilor le place să cumpere obiecte decorate strident cu numele artiștilor și titlurile lucrărilor, așa că vând fețe de masă Picasso și prosoape de bucătărie Monet. Astfel de obiecte încearcă să omagieze artiștii. Ele își doresc să înfrumusețeze lumea și să poarte mesajul artiștilor în toate colțurile caselor noastre, astfel încât spiritul lui Monet să ne însoțească în pregătirea ceaiului dimineața, iar Picasso să fie cu noi când ștergem suc de portocale vărsat pe bufet. Ambiția este nobilă, dar modul de execuție mai puțin. Obiectele dintr-un magazin de suveniruri păstrează o vagă legătură cu numele pe care le onorează. Este posibil ca lui Monet să-i fi plăcut prosoapele de bucătărie, dar este puțin probabil să-și fi dorit să aibă unul imprimat cu propriile sale tablouri. Spiritul celor mai bune lucrări ale sale, ceea ce iubim cel mai mult în ele, ar putea fi mult mai compatibil cu, de exemplu, un prosop simplu, dar cu o țesătură frumoasă. Acesta este un prosop Monet măsură într-o măsură mult mai mare decât e unul inscripționat cu numele său. Ideea nu este să ne înconjurăm de obiecte inscripționate cu numele artistului sau cu reproduceri ale operelor sale de artă. Mai degrabă, ar trebui să avem obiecte care i-ar fi plăcut artistului, care sunt în spiritul operei sale; și, mai mult, să privim lumea prin ochii artistului, sensibili la ceea ce acesta a văzut în ea.

Ne putem imagina o cu totul altă gamă de produse care să se vândă în magazinele de suveniruri ale muzeelor din întreaga lume: obiecte care să exprime valorile și idealurile artiștilor, nu doar numele acestora. Impulsul de a cumpăra ceva la finalul vizitării unui muzeu este considerabil deoarece implică încercarea de a transla o sensibilitate pe care am ajuns să o identificăm într-o anumită zonă – în peisaje, portrete ale doamnelor cu umbreluțe de soare și așa mai departe – într-o cu totul altă parte a vieții, cum ar fi curățenia în bucătărie. Acest lucru indică rolul pe care muzeele ar trebui să-l aibă, și anume să ne ofere instrumentele cu ajutorul cărora să putem extinde perspectiva și impactul a ceea ce admirăm în operele de artă la nivelul întregii noastre vieți. De aceea magazinul de suveniruri este cel mai important loc din muzeu, dar adevăratul său potențial rămâne încă de înțeles și de transformat în realitate.

Cum ar trebui studiată arta?

În general, suntem de acord cu ideea că avem nevoie să studiem arta. Împărtășim perspectiva generoasă potrivit căreia lucrările de artă ne solicită efortul și cunoașterea pentru a se lăsa descifrate de către noi. Astfel a luat naștere o industrie multinațională specializată în istoria artei, care își are sediile în locuri precum Institutul Courtauld, din Londra, sau Departamentul de Istorie a Artei al Universității Yale.

Unele dintre tendințele dominante în analiza și conceptualizarea artei – studiul tehnic, politic, istoric sau din punctul de vedere al valorii de senzație pe care o deține – au fost prezentate anterior. Prestigiul acestor abordări este legat de reputația și influența marilor mașinării academice de istoria artei. Această abordare academică a artei este reconfortantă și respectabilă. Iată prezentarea unui curs de acest gen de la Universitatea Yale, reprezentativ pentru idealul curent:

Artă renașcentistă italiană

Luni, Miercuri, 13.00 – 14.15

Acest curs analizează istoria Renașterii Italiene de la 1300 la 1500, nu doar din perspectiva istoriei picturii, ci și a sculpturii, desenului și tipăriturilor. Deși cursurile vor fi organizate cronologic, nu oferă o perspectivă de ansamblu, ci se concentrează asupra unui set de problematici specifice timpului și locului. Cursurile sunt prezentate ca o serie de scurte descrieri: episoade importante din istoria artei renașcentiste italiene, din perspectiva unui anumit pictor sau sculptor. Per ansamblu, acești pictori și sculptori spun o poveste a epocii.

Aici, sarcina asumată vizează facilitarea cunoașterii a cât mai mult despre semnificația pe care au avut-o operele pentru creatorii lor. Acesta este un angajament extrem de generos. De fapt, cursul dezbate lucrările artiștilor renașcentiști italieni ca și cum ar spune: „Nu știi suficient despre perspectiva pe care ați avut-o asupra problematicilor specifice vremii în care ați trăit. Regret asta și voi încerca din răspuțeri să remediez situația.”

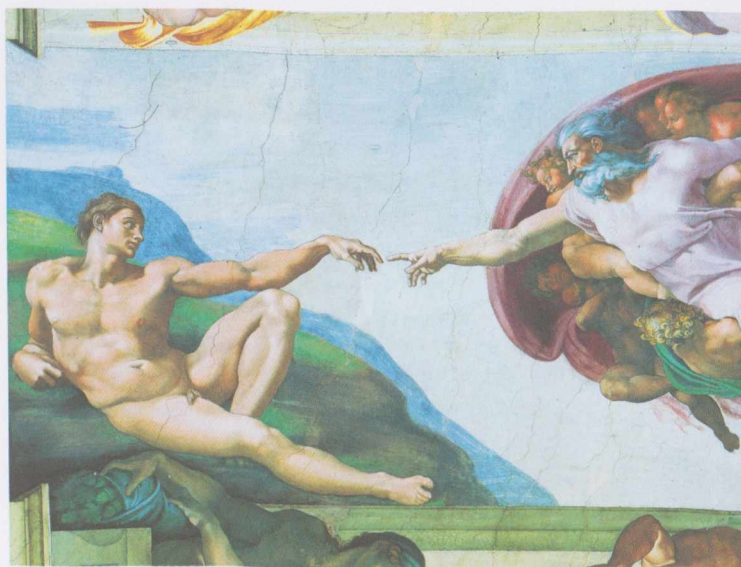
Cursul este intenționat impersonal. Evită prudent întrebările: „Ce reprezintă aceste lucrări pentru mine?”, „Ce fel de subiecte aș putea să am în comun cu pictorii sau sculptorii secolelor XIV–XVI?”. Această perspectivă a erudiției obiective este momentul culminant al unei tendințe începute în Germania, la sfârșitul secolului al XIX-lea, și

continuată ca un îndreptar al estimărilor fanteziste și răspunsurilor haotice. Și totuși, s-ar putea afirma că problematica identificată în descrierea cursului a fost, în mare parte, deja rezolvată. Există multă informație de calitate despre istoria artei. Îngrijorarea că nu suficient de mulți oameni știu ce a fost Renașterea ar putea persista, dar soluția ei depinde de mijloacele de comunicare în masă, și nu în efectuarea unor cercetări și mai complexe decât până acum.

O presuposiție mai puțin evidentă, dar semnificativă, aparținând domeniului academic, este că mesajul operei este dificil de înțeles. Necesită mult studiu. Ceea ce este cel mai dificil de descoperit este de fapt cel mai important. Este nevoie de foarte multă muncă și iscusință să descoperi în ce an a fost pictat un anumit rețablou sau să deznozi ițele luptelor pentru putere ce însoțesc construcția unui palat. Considerăm de obicei că este esențial să știm aceste lucruri dacă vrem să asimilăm cât mai mult din artă. Influențați, subconștient poate, de astfel de supoziții, ajungem să construim o fantezie a ceea ce se presupune că se petrece în mintea noastră atunci când „înțelegem” cum se cuvine arta.

Să luăm ca exemplu Capela Sixtină (47). De la cineva care a petrecut câțiva ani la Courtauld sau Yale ne-am aștepta să comenteze ceva de genul: „Lucrarea a fost pictată în jurul anului 1511. Michelangelo s-a născut în 1475, ceea ce înseamnă că avea 36 de ani când a pictat-o. Sexobservă umbra pronunțată care evidențiază structura mușchilor. Michelangelo avea un ideal al frumuseții masculine ce provenea din sculptura clasică, o parte din ea fiind descoperită la Roma, chiar în această perioadă; de fapt, Vasari ne istorisește cum Michelangelo sculptează, pe când era foarte tânăr, o statuie, pe care o îngroapă apoi în grădina uneia dintre proprietățile familiei Medici; câțiva ani mai târziu, după ce statuia avea să fie dezgropată în urma unor săpături, lumea crede că a descoperit o operă antică originală. Poziția lui Adam ne amintește de cea a așa-numitului Tezeu (deși astăzi este știut că era o reprezentare a zeului Dionisos), ceea ce poate însemna că Michelangelo încorporează voit elemente din mitologia clasică în teologia creștină. Mâna dreaptă a lui Adam, în partea stângă a picturii, este un exemplu radical de pictură în perspectivă, care evidențiază cunoștințele optice și matematice ale artistului: artistul este un intelectual, nu doar un simplu artizan.”

Toate acestea sună impresionant deoarece sunt în concordanță cu ideea că semnificația unei lucrări de artă trebuie să fie complicată, iar posibilitatea înțelegerii sale ar trebui să reflecte un volum considerabil de informație, care nu este bine cunoscut. Dar cum ar fi oare dacă



Asemenea imagini ne creează o stare de agitație deoarece ne fac să ne simțim că se așteaptă de la noi să cunoaștem multe detalii de specialitate înainte să ne bucurăm de ele.

47. Michelangelo,
Crearea lui Adam, cca 1511

semnificația unei asemenea lucrări ar fi simplă, iar lucrul important pe care l-am avea de făcut ar fi să-i extindem mesajul în viețile noastre, acolo unde îi este de fapt locul?

Această carte propune o abordare diferită. Specialiștii în domeniu ar trebui să studieze felul în care să poată conecta spiritul lucrărilor pe care le admiră atât de mult la slăbiciunile psihologice ale publicului care le vizitează. Ei ar trebui să analizeze felul în care arta ar putea repara un suflet zdrobit de durere, să încerce să găsească o parte bună a necazurilor care l-au abătut, să ajute la găsirea unei consolări în natură, să ne instruiască sensibilitatea cum să ia în considerare nevoile altora, să păstreze idealurile potrivite unei vieți de succes mereu în atenția noastră și să ne ajute să ne autocunoaștem. În această lumină, erudiții specialiști ar aborda tavanul Capelei Sixtine tot așa cum ar trebui să abordeze toate lucrările de artă, punându-și întrebarea umană: „Ce lecții încercă aceste lucrări să ne învețe care să ne ajute să ne gestionăm viețile mai bine?”

Orice altă întrebare în afara acesteia, indiferent cât de inteligentă ar fi ea, nu ar fi altceva decât un preludiu sau o încercare de a ne distrage atenția.

Cum ar trebui să fie expusă arta?

Marile muzee și galerii de artă reprezintă astăzi axul central al experienței noastre de percepere a artei. În aceste spații este cel mai probabil să interacționăm cu operele de artă. Ele dau formă așteptărilor noastre, ghidându-ne purtarea și comportamentul când ne aflăm în preajma artei. Marile muzee – Luvrul, Muzeul Metropolitan, Tate, Centrul Getty – se numără printre cele mai competente, atrăgătoare și mai de încredere locuri din lume.

Toate aceste instituții însă ne întâmpină cu un set de mesaje foarte complicate, dar confuze despre artă, care-i subminează potențialul. Problema începe cu descrierile succinte ale fiecărui exponat. Majoritatea oamenilor le citesc instinctiv atunci când se apropie de o lucrare și, în ciuda faptului că cei pretențioși strâmbă din nas la o asemenea purtare, ea are sens. O astfel de descriere urmărește să-ți spună ceea ce trebuie să știi pentru a interacționa cât mai bine cu o operă de artă. Pare că promite: „Citește-mă și vei înțelege mai mult din lucrarea pe care o descriu.“

În prezent, majoritatea descrierilor sunt interesate să ofere informație de natură stilistică sau istorică. La Muzeul Metropolitan de Artă din New York, o reprezentare a lui Hristos arătându-i-se Fecioarei, realizată de Juan de Flandes, este descrisă astfel (48):

Atelierele produceau în mod obișnuit copii ale unor tablouri prețuite pentru puterile lor spirituale sau pentru statutul autorilor ori al proprietarilor lor. Asemenea factori o determină pe regina Isabela de Castilia să comande o copie a Retablului Fecioarei (Miraflor), de Rogier van der Weyden (aflat la Gemäldegalerie, în Berlin), care fusese oferit de tatăl său, Regele Juan al II-lea, mănăstirii cartuziene Miraflor, aflată lângă Burgos, în Spania, în 1445. Pictura vizează panelul din dreapta al tripticului Isabelei și poate fi atribuită intuitiv, în baza dovezilor scrise și tehnice, pictorului curții sale regale, Juan de Flandes. Panelul central și cel din stânga rămân la mormântul Isabelei, în Capella Rial, din Granada, unde tripticul este lăsat prin testament după moartea sa, în 1504.

Exact la momentul ideal călăuzirii reacției privitorului, galeria preferă să ofere în schimb anumite date: persoana care a deținut o versiune anterioară a lucrării, amplasamentul mănăstirii și anul morții Isabelei. Descrierea imaginează un vizitator tipic apropiindu-se de tablou pentru a găsi răspunsul unor întrebări complexe, de genul: „Oare nu am mai văzut ceva asemănător și la Gemäldegalerie, în Berlin?“, „Oare tatăl Reginei Isabela de Castilia a fost Juan I sau al II-lea?“ „Ești sigur că ăsta nu-i un Rogier van der Weyden?“. Acestui gen de întrebări, galeria îi oferă răspunsul perfect, în 200 de cuvinte. Faptul că despre imagine se credea (acum 500 de ani) că ar deține o „putere spirituală“ este menționat doar pentru a explica felul în care un muzeu atât de prestigios a ajuns să expună doar o copie, în loc să expună lucrarea originală. O descriere alternativă ar suna cam așa:

Tabloul prezintă întâlnirea zguduitoare dintre o mamă și fiul ei. Ea l-a văzut umilit și abandonat. Dar acum, în ciuda tuturor greutăților, fiul i-a fost înapoiat. Crezuse că l-a pierdut. Dar acum este lângă ea. Povestea biblică vorbește despre teme universale, ridicate la rangul dramatismului maxim. În ochii ei, fiul este perfect: este cea mai importantă ființă care a existat vreodată. Dar lumea îl respinge. Suferința lui este suferința ei. Ea a fost incapabilă să-l apere și să-l protejeze. El a părăsit-o; a trebuit să plece în lume ca să-și împlinească destinul. Vedem sfârșitul după care tânjesc toate mamele: se pune capăt tuturor lucrurilor groaznice. Iar în viitor, lumea îl va iubi pe fiul ei la fel cum îl iubește ea.

Aceasta este imaginea unei relații duioase mamă-fiu. În ea nu se încearcă evitarea conflictului sau durerii: ambele fiind exact ceea ce imaginea spune că sunt fundamentale în dragoste. Este o imagine extrem de sobră. Ei nu se îmbrățișează. El va pleca în curând. De câte ori s-a mai petrecut oare această scenă?

Tabloul afirmă că astfel de momente de reîntoarcere (și de supraviețuire), deși pasagere și rare, au o importanță crucială în viață. Pledează pentru comunicarea și înțelegerea profundă între fii și mamele lor.

Problema muzeelor nu se reduce la modul de redactare a descrierilor, extinzându-se la întreaga filosofie după care sunt aranjate sălile și este



În căutarea unei legende adecvate?
— 48. Juan de Flandes, *Hristos*
arătându-i-se Fecioarei, 1496

organizat circuitul de vizitare. În marile muzee există tendința ca sălile să poarte un nume cu un pronunțat caracter academic sau istoric, potrivit educației curatorilor, astfel încât să străbatem drumul care separă „Școala din nordul Italiei“ de „Secolul al XIX-lea“, trecând prin „Arta Iluminismului“. Mai degrabă decât să răspundă nevoilor multiple ale vizitatorilor, aceasta reflectă o atitudine academică bazată pe categorisire, la fel ca în cursurile de literatură despre „Istoria romanului american“ sau „De la alegorie la realism“.

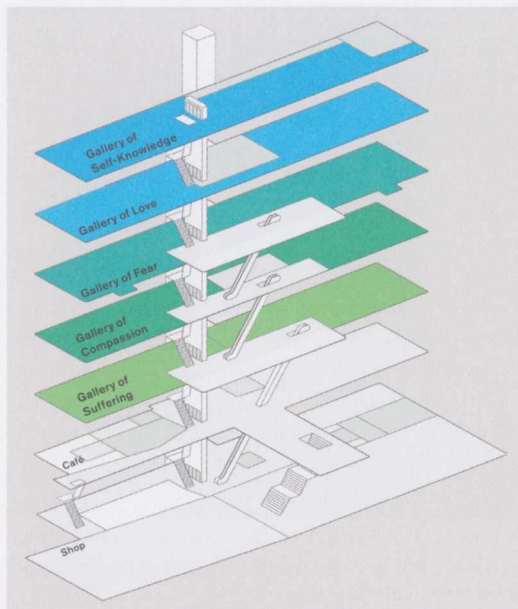
Un aranjament mai ambițios și mult mai benefic ar organiza operele de artă conform preocupărilor noastre spirituale, aducând laolaltă acele obiecte care, indiferent de originile lor spațiale sau temporale, exprimă zonele tulburătoare ale existenței (49). Ajutat de descrieri înțelepte și clare, un tur al galeriei ne-ar concentra atenția asupra lucrurilor de care avem cea mai mare nevoie, dar care se pierde cel mai ușor din vedere.

Comitetul de reorganizare a spațiului s-ar putea inspira din biserica venețiană Santa Maria Gloriosa dei Frari (50). Dei Frari nu face nicio concesie organizării scolastice a numeroaselor lucrări de artă pe care le conține, fiind devotată unei sarcini cu mult mai importante: aceea a salvării sufletelor, conform teologiei catolice. Tablourile (printre care un retablu realizat de Tițian) se alătură monumentelor, ornamentelor traforate ale geamurilor, frescelor, sculpturilor, lucrărilor în metal și arhitecturii pentru a ne inspira, în mod coerent și susținut, cele mai profunde gânduri și sentimente. Problema locului în care o lucrare a fost realizată sau care au fost intențiile precise ale artistului sunt subordonate misiunii generale.

Un muzeu modern poate părea foarte bine organizat, dar această aparență maschează o gravă disfuncție, în raport cu adevărata menire a artei. Abnegația față de clasificarea academică este, de fapt, o piedică în calea creării și perpetuării echilibrului emoțional și discernământului. Muzeele sunt astfel împiedicate să preia conceptualizarea puterii transformatoare și eliberatoare a artei, așa cum și-a făcut ea pionieratul în biserici și temple. Curatorii ar trebui să îndrăznească să-și reinventeze spațiile, în așa fel încât acestea să poată fi mai mult decât niște biblioteci moarte, etalând creațiile trecutului. Și dacă se revizuiesc și descrierile lucrărilor, interacțiunea noastră cu arta s-ar transforma radical.

În 1966, comitetul director al înstăritei Kimbell Art Foundation, din Fort Worth, Texas, îl angajează pe arhitectul american Louis I. Kahn

O galerie de artă reorganizată potrivit unei viziuni terapeutice. Artă nu ar trebui să se schimbe, doar modul în care a fost aranjată și prezentată. Fiecare galerie s-ar concentra nu asupra datelor și locurilor de proveniență, ci asupra importantelor emoții de reechilibrare stărnite de anumite lucrări.
— 49. Reorganizarea pe etaje la Tate Modern, propunere.



„Aparatură” folosită în terapia sufletului.
— 50. Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1250–1338





DEASUPRA

*Arhitectura ne sugerează că
un lucru minunat se petrece
aici – dar ce anume?*

— Şi. Louis I. Kahn,
Muzeul de artă Kimbell,
1966–1972

DREAPTA

*Folosit în momentul de faţă
pentru cizelarea înţelegerii pe
care o avem despre politicile
de gen ale secolului al XV-lea.*

— 52. Donatello,
*Fecioara şi Pruncul (Madona
Borromeo)*, cca 1450



să proiecteze un nou muzeu pentru colecția sa de artă, ce cuprindea lucrări diverse, de la antichități, la picturi abstracte contemporane (51). Donatorii și administratorii, împreună cu arhitectul, au depus eforturi notabile pentru a crea un spațiu frumos care să concentreze atenția publicului asupra operelor de artă, proclamând astfel demnitatea artei; în acest fel, muzeul afirmă implicit că vizitarea galeriilor sale ne poate induce experiențe extrem de semnificative.

Mai exact, despre ce fel de experiențe vorbim? Muzeul Kimbell ne transpune în anticamera unei idei cruciale: aceea că marile subiecte existențiale pot fi abordate în cadrul unor spații materiale înălțătoare. Spațiul pregătește condițiile ideale: creează spațiul luminos, pune laolaltă obiecte prestigioase. Dar apoi rămâne în aer, neîncurajându-ne să ne reformăm viețile sub îndrumarea artei. De multe ori se spune că marile muzee sunt catedralele lumii moderne, dar comparația evidențiază mai degrabă punctele slabe ale galeriilor contemporane laice, decât le complimentează. Catedralele au fost create ca declarații convingătoare ale unei teorii complete a vieții: ale nevoilor noastre cele mai profunde, destinului nostru spiritual și călăuzirii necesare trăirii unei vieți drepte. Este posibil ca proiectul religios să-și fi pierdut farmecul, dar ar trebui păstrată magnitudinea și onestitatea intențiilor sale.

La unul dintre capetele uneia dintre galeriile Muzeului Kimbell există o nișă proiectată de Kahn din marmură de travertin, încadrată de grinzi lustruite de beton, de culoare bej, în care a fost amplasată statuia lui Donatello, *Fecioara și Pruncul*, iluminată dramatic din trei unghiuri (52). Este clar că suntem invitați să recunoaștem un moment de o importanță supremă, dar, totuși, care este morala acestui decor? Muzeul pare să sugereze că Donatello este vedeta acestei galerii dedicate artei renascentiste italiene. Numai că artistul ar trebui să conteze aici doar pentru pregnanța neîntrecută cu care evocă o calitate altminteri banală, blândețea. Într-o galerie al cărei sistem expozițional ar fi rearanjat după canoanele unei abordări terapeutice, ar trebui să apreciem blândețea maternală sugerată de opera lui Donatello, în loc să rămânem pironiți cu un aer fetișist în fața lucrării înseși. Poate că Muzeul Kimbell nici nu ar trebui să ne ofere săli dedicate artei italiene a secolelor XIV și XVII. Poate ar trebui să aibă o sală dedicată concentrării atenției asupra aspectelor importante ale felului în care funcționăm emoțional.

Ar putea exista o sală numită „Tandrețe“, care să ne ajute să înțelegem sensul acestei calități, precum și motivele pentru care este atât de dificil

să ne-o păstrăm, în condițiile vieții cotidiene. Prezența lui Donatello aici ar fi oportună, doar că ar trebui subordonată unei clasificări mai generale, care să permită completarea sa cu elemente din alte părți ale colecției. S-ar integra aici portretul făcut de Henry Raeburn Fraților Allen (53), abandonat în prezent în sala britanică, pentru că este mai puțin important faptul că avem de-a face cu un pictor scoțian al Iluminismului european, după cum ne informează descrierea, decât că acesta este un tablou care, la fel *Fecioara și Pruncul*, ne-ar putea spune lucruri importante despre felul în care ne-am putea exprima pornirile delicate ale inimii.

Vizitatorii unei asemenea săli nu ar avea nevoie de cursuri despre retablurile florentine sau despre particularitățile societății scoțiene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea; ar avea nevoie de cuvântări despre felul în care putem face ca tandrețea să joace un rol mai activ în viața noastră. Scopul primar al muzeelor nu ar fi de a ne învăța cum să iubim arta, ci de a ne inspira să iubim ceea ce au iubit la rândul lor artiștii prin prețuirea operelor lor: o diferență minoră, dar esențială.

Muzeele din zilele noastre încearcă să atragă vizitatori evidențiind raritatea obiectelor din colecțiile lor. Se laudă că operele de artă pe care le dețin sunt de calitate și, mai presus de asta, sunt neobișnuite și extrem de rare. Contrar acestor revendicări, adevăratul ideal al unui muzeu ar trebui să transforme ceea ce este valoros și important în ceva firesc și accesibil în masă. Energiile celor care iubesc arta nu ar trebui devotate stivuirii de comori în spatele zidurilor înalte, ci, dimpotrivă, diseminării la scară globală a valorilor descoperite în lucrările de artă pe care le dețin. Misiunea adevăratului iubitor de artă ar trebui să fie de a reduce relativa importanță a muzeelor, în sensul în care toată înțelepciunea și discernământul adunat acolo să fie răspândite cu generozitate în tot ceea ce înseamnă viața, și nu păzite cu gelozie și fetișizate maladiv. Pentru această ambițioasă misiune, am putea urma exemplul designerului olandez de secol XX Gerrit Rietveld (54, 55). Este o ironie a carierei sale că multe dintre lucrările lui pot fi văzute acum doar în muzee; de exemplu, legendarul *Scaun roșu-albastru* este expus la loc de cinste în Muzeul de Artă Modernă de la New York.

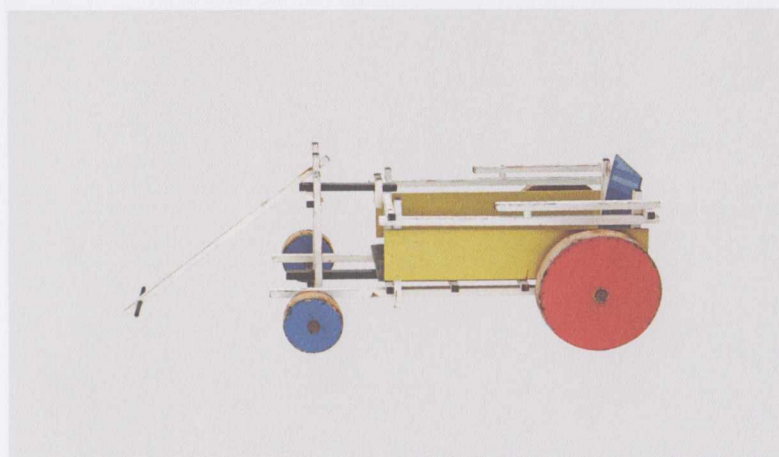
Rietveld însă nu credea în muzeele de artă tocmai din cauza snobismului pe care considera că îl atrag. Își dorea ca piesele de mobilier să se elibereze din ghettoul artei înalte al spațiului muzeistic și să-și ocupe locul în viața cotidiană. Precum mulți alți designeri ai epocii sale,



*Avem nevoie să învățăm mai
multe despre afecțiune.*
— 53. Henry Raeburn,
Frații Allen, începutul
anilor 1790



SUS
Nu te poți așeza
pe el în muzeu.
— 54. Gerrit Rietveld,
Scaun roșu-albastru, cca 1923

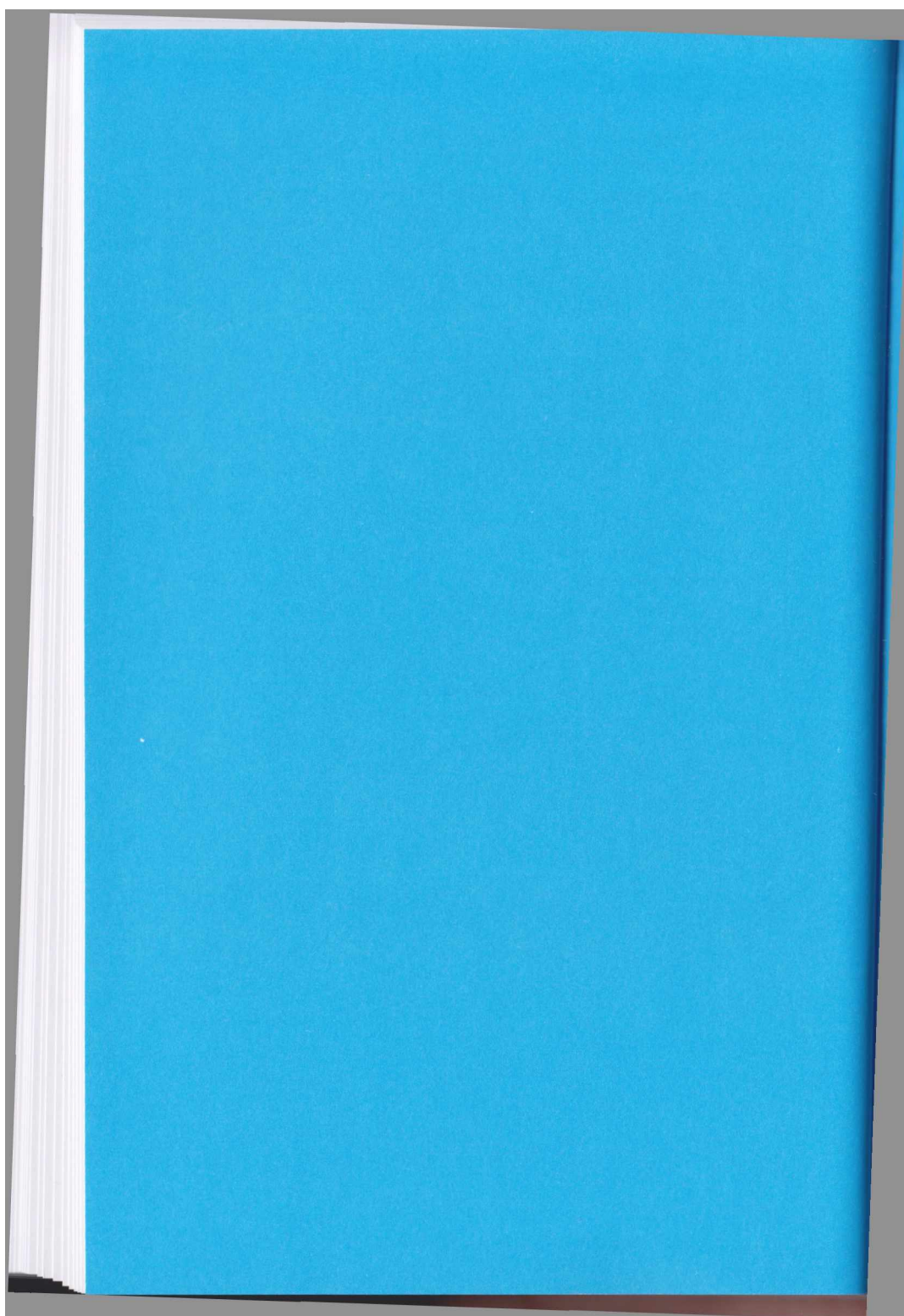


DEASUPRA
Valorile încapsulate în artă
nu ar trebui să rămână
într-un muzeu – ele ar trebui
să ne însoțească în camera
cu jucării.
— 55. Gerrit Rietveld,
Bolderwagon, 1918
(proiectat), 1968 (realizat)

era interesat de producția în serie, convins fiind că o capodoperă nu poate schimba suficient realitatea și doar dacă obiectele aflate la îndemâna noastră, în viața de zi cu zi, sunt impregnate de valorile cuvenite se poate schimba comportamentul oamenilor în direcția dorită – el își dorea să fim mai jucăuși, mai îngăduitori cu propriii copii, mai puțin suspicioși și mai relaxați în privința sexului. Mai mult, era convins că un mobilier potrivit constituia o parte importantă a planului de reformare a umanității în aceste direcții.

Tocmai acest gen de angrenare în viața cotidiană l-a determinat pe Rietveld să fie interesat de așa-numitele obiecte umile, precum măturile, cușurile de hârtie, suporturile de umbrelă, cărucioarele sau premergătoarele. El a avut înțelepciunea să își dorească să scoată din muzee valorile în care credea pentru a le permite să respire în voie în camera cu jucării.

Muzeul a avut odată un rol important. A păstrat obiecte care altfel s-ar fi pierdut, le-a democratizat disponibilitatea și a consacrat o serie de adevăruri imuabile despre operele de artă. Dar muzeul nu este altceva decât preludiul unei vieți trăite cum trebuie. Nu rezumatul său. Conține o serie de aluzii despre cum am putea trăi, dar, în ultimă instanță, se poziționează în raport cu arta la fel ca școala în raport cu realitatea: la un moment dat, trebuie să luăm viața în piept și să învățăm să ne abandonăm călăuzele cu respect și eternă grațitudine. Împlinirea misiunii muzeului înseamnă închiderea propriilor sale uși pentru a permite camerei cu jucării, bucătăriei, băii, parcului și biroului să devină temple ale propriilor valori, la fel cum au fost odată tăcutele săli de marmură.



Dragostea

Putem deveni mai buni
în dragoste?

Ce înseamnă
un bun iubit?

Atenția la detalii

- Răbdarea
- Curiozitatea
- Rezistența
- Senzualitatea
- Rațiunea
- Perspectiva

Îmi este permis
să fiu excitat?

Cum să faci dragostea
să reziste?

Curaj pentru călătorie

Putem deveni mai buni în dragoste?

Dragostea este menită să fie o parte plăcută a vieții și, cu toate acestea, nu există alți oameni care să fie mai răniți sau care să ne rănească mai tare decât cei cu care suntem într-o relație de cuplu. Gradul de cruzime care se petrece între iubiți îi pune în umbră chiar și pe dușmanii declarați. Sperăm că dragostea va fi o sursă însemnată de împlinire, dar, uneori, ea se transformă într-o arenă de neglijare, de dor neîmpărtășit, răzbunare și abandon. Devenim deprimăți sau meschini, furioși sau sâcâitori și, fără să înțelegem cum sau de ce, ne distrugem viețile și pe cei pe care am pretins odată că i-am iubit.

Poate *arta* să ne ajute?

Într-un faimos adagiu, moralistul francez La Rochefoucauld evidențiază faptul că „unii oameni nu s-ar fi îndrăgostit niciodată dacă nu ar fi auzit că există așa ceva”. Dincolo de faptul că ne amuză evidențierea tendințelor omenești de slugărnicie și mimetism, adagiul mai indică încă un fenomen autentic, care poate fi observat în alte contexte decât cel de iubire: avem o imensă gamă de emoții și decidem social, mai degrabă decât individual, pe care dintre acestea să le luăm în serios și pe care să le ignorăm. Primim instrucțiuni din exterior, care ne vor face să considerăm anumite emoții ca fiind foarte importante, în vreme ce altele vor fi ignorate și descurajate. Indiferent de ceea ce ar putea sugera Rochefoucauld, acest lucru nu este neapărat un lucru rău.

În secolul al XVIII-lea, de exemplu, poeții romantici remodelează plăcerea aparent minoră pe care ne-o oferă o plimbare în natură, într-o experiență hotărâtoare, de care depinde sensibilitatea și calitatea superioară a vieții. Feminismul secolului XX, scoate în prim-plan intoleranța atitudinilor patriarhale și prevalența lor în viața de zi cu zi a unui cuplu. În anii '60, mișcarea pentru drepturi civile din SUA transformă disprețul rasial dintr-o atitudine banală, într-unul dintre cele mai detestabile sentimente pe care le-ar putea nutri cineva. În feluri diferite, romantismul, feminismul și mișcarea pentru drepturi civile au revoluționat felul în care considerăm căror părți ale spectrului de trăiri emoționale ar trebui să le acordăm atenție și pe care dintre acestea este mai înțelept să le respingem.

Dacă acceptăm că necesitatea călăuzirii emoțiilor constituie o parte importantă a procesului de edificare a unei societăți civilizate, atunci



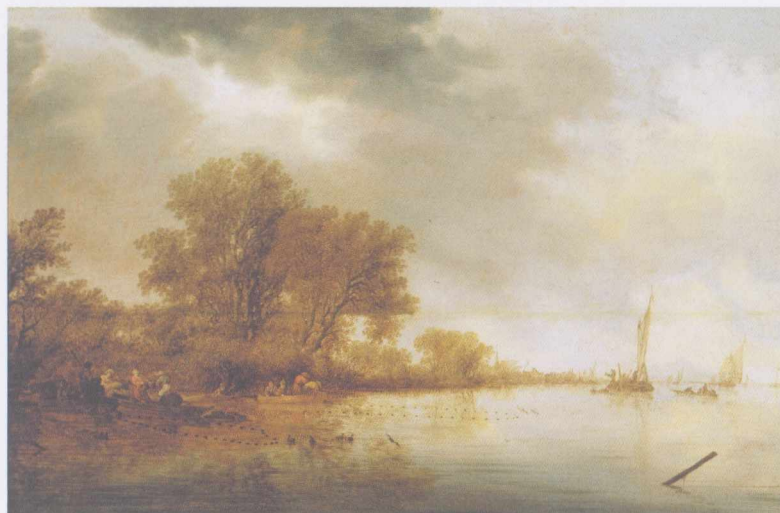
*Am mai văzut ceața fără să
o fi remarcat vreodată.*

— 56. James Abbott McNeill
Whistler, *Nocturnă: Tamisa
la Battersea*, 1878

cultura ar trebui recunoscută drept unul dintre mecanismele hotărâtoare prin care putem realiza acest deziderat, dincolo de politică. Muzica pe care o ascultăm, filmele pe care le vedem, clădirile în care locuim și tablourile, sculpturile și fotografiile pe care le atârnăm pe pereți sunt profesorii și ghizii noștri subtili.

Aproape două secole mai târziu, referindu-se la cei mai populari artiști ai vremurilor sale, Oscar Wilde formulează un adagiu care adaptează pentru artă ideea lui La Rochefoucauld despre dragoste: „Nu a existat ceață în Londra până când Whistler nu a început s-o picteze”. Wilde nu încerca să spună că oamenii n-ar fi sesizat vaporii groși care acopereau fluviul în curgerea sa prin capitala Angliei; observația lui viza faptul că experiența sesizării acestui fenomen natural nu atrăsese atenția nimănui, până când un artist nu l-a scos din anonimat prin talentul său (56). Arta remarcabilă are puterea să ne prezinte, la fel de fermecător, restaurantele americane de tip *diner*, așezate pe marginea drumului (Edward Hopper), senzualitatea catifelei acoperind pielea (Tițian), grandoarea industriei moderne (Andreas Gursky) sau rezonanța aranjamentului artistic al pietrelor în peisaj (Richard Long).

Să ne gândim la o amiază liniștită, cu nori fugărindu-se deasupra capetelor noastre, pe malul unui râu din apropierea Amsterdamului (57).



SUS

*Începem să observăm lucrurile
asupra cărora ne atrag atenția
artiștii.*

— 57. Salomon van Ruysdael,
Paisaj cu râu, 1642

DEASUPRA

*Învățându-ne să iubim mai bine
(linii și cercuri de granit, ardezie și calcar).*

— 58. Richard Long, *Tame Buzzard Line*,
2001



Nu că privitorul n-ar mai fi simțit vreodată atracția exercitată de o asemenea scenă înaintea sa-și fi căzut ochii pe un tablou de Ruysdael; din când în când, va mai fi existat o asemenea senzație, nesigură și pasageră, repede uitată ori ignorată. Pânzele lui Ruysdael ne atrag privirea și ne concentrează atenția asupra fragilității unei asemenea experiențe, investind-o cu un prestigiu sporit. Ni se comunică importanța unei astfel de atmosfere, fiind ajutați să înțelegem motivul pentru care se petrece acest lucru. Cerul începe brusc să capete o altă dimensiune în viața noastră, putând chiar face ca acest gen de vreme să devină o parte din percepția noastră identitară, pe care am putea-o denumi ruysdaeliană, în onoarea celui care ne-a ajutat să o percepem la adevărata sa valoare.

Pentru definirea unei misiuni a artei, trebuie să înțelegem că unul dintre scopurile sale este să ne învețe cum să iubim mai bine: râuri și ceruri, autostrăzi și pietre (58). Și – foarte important – undeva în acest parcurs, cum să iubim oameni.

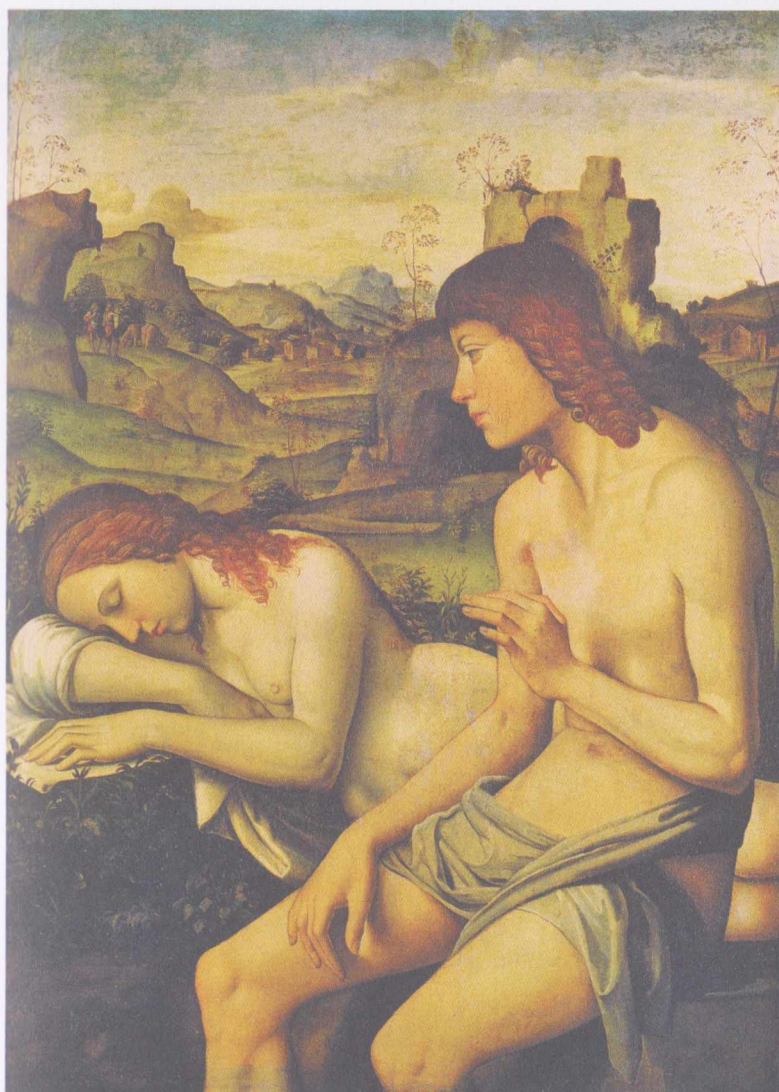
Pentru demonstrarea calităților terapeutice ale artei în raport cu dragostea, ne putem imagina – într-o carte, set de vederi, site web sau într-un întreg muzeu – anumite lucrări care relevă atitudinile pe care ar trebui să le adoptăm atunci când încercăm să iubim pe cineva. S-ar putea începe prin indicarea felului în care un îndrăgostit își manifestă sentimentele de recunoștință, o calitate despre care există multe indicii, așa cum putem găsi, de pildă, în lucrările lui Niccolò Pisano. În lucrarea sa, *Daphne și Chloe*, Pisano evocă începuturile dragostei, momentul în care farmecul și grația celui alt capătă o intensitate deosebită pentru fiecare dintre noi (59). Daphne o consideră pe Chloe perfectă și abia dacă îndrăznește să o atingă. Întregul său devotament, onoarea și speranțele de viitor sunt pline de însuflețire. El își dorește să o merite; el nu știe dacă ea îl va iubi, iar toată această îndoială îi amplifică exponențial delicatețea. În ochii lui, nu poate exista ceva legat de ea care să poată fi considerat aprioric. Aceasta este o reprezentare a felului în care cineva ar trebui să aprecieze persoana pe care o iubește. În consecință, frumusețea acestei imagini ar trebui să ne ajute și să ne convingă totodată de valoarea intrinsecă a unei asemenea atitudini pe care nu am ști să o prețuim la adevărata valoare dacă am vedea-o descrisă în cuvinte, într-un tratat de filosofie. Văzută de cineva care se află într-o relație de cuplu de durată, după mulți ani de viață casnică petrecută împreună, cu inevitabilele conflicte despre sex sau bani, despre îngrijirea copilului sau vacanțe, când obișnuința a făcut ca imaginea celui alt să fie demonetizată într-o completă familiaritate,

această imagine capătă pregnanță, datorită puterii de a ne înapoia tandrețea pierdută de dureros de multă vreme.

Imaginile care ne face sensibili la aspectele importante ale iubirii pentru cineva nu trebuie să fie vădit romantice. Ele pot doar aduce în prim-plan o stare sufletească care ne ajută să memorăm și să rămânem sensibili la tot ceea ce înseamnă dragoste. Dată fiind ușurința cu care ajungem să ne plictisim într-o relație de cuplu, tânjind mereu după ceva nou și fermecător, un tabloul de Pieter de Hooch al unei curți interioare din Delft ar putea constitui un ghid folositor al felului în care ne putem întări capacitatea de a întreține dragostea matură, deoarece surprinde apreciativ un moment nepretențios, de tihnă (60). Să privim, de exemplu, ușa veche, de pe peretele din dreapta sau bârna (reparată) din lemn care susține spalierul. Ele nu sunt nici pe departe perfecte; dacă ar fi existat mai mulți bani, cu siguranță ar fi fost înlocuite cu ceva mai elegant. Dar nu este o imagine a sărăciei. Atenția este concentrată asupra artei de a te descurca. Nu pot înlocui ușa, dar curtea interioară poate fi păstrată curată. Iar lui de Hooch pare să-i placă ușa veche, cărămidile știrbite și scândurile mâncate ale coșului de gunoi; ele nu sunt urâte, sunt doar în discrepanță cu dorința de a fi totul imaculat. Așa poate arăta imaginea unei căsnicii, după câteva decenii. De Hooch știe cum să ne contureze reacțiile și așteptările pe care le avem de la dragoste în feluri care să neutralizeze modelele mai puțin fericite care ne înconjoară.

Ce înseamnă un bun iubit?

Ideea de a încerca în mod conștient să devenim amanți mai buni are multe conotații ieftine și absurde. Ne putem imagina aici cum ar fi să ne înscriem la cursuri pentru deschiderea cuviincioasă a sticlelor de șampanie sau pentru executarea unor manevre sexuale insolite. Conotațiile sunt peiorative deoarece trăim într-o epocă romantică care asociază dragostea sinceră cu spontaneitatea: cu cât suntem mai în necunoștință de cauză și mai neinstruiți în privința a ceea ce facem în dragoste, cu atât suntem mai prețuiți și mai de încredere ca amanți. Amanții versați au ceva cinic și neliniștitor în ei. Din nefericire, numărul mic de relații conjugale de succes nu pare să susțină această versiune încântător de naturalistă. Dragostea nu pare să aparțină grupului distins de activități pe care cineva le execută mai bine cu cât are mai puțin timp de reflecție și mai mult timp de practică. Dar, dacă un anumit gen de prevedere pare recomandabil, ce anume ar trebui să repetăm mai exact și ce anume are asta de-a face cu arta?



*Un memento despre cum
știam să fim recunoscători
la prima întâlnire.*

— 59. Niccolò Pisano,
O idilă: Daphne și Chloë,
cca 1500–1501



Un omagiu adus curăteniei.
— 60. Pieter de Hooch,
Curtea interioară a unei case
din Delft, 1658

Știind cum să iubim pe cineva este diferit de a admira persoana respectivă. Admirația ne solicită puțin, în afara unei imaginații bogate. Problemele apar atunci când încercăm să clădim o viață împreună, ceea ce ar putea include un cămin, copii și gestionarea unei afaceri și unei gospodării în parteneriat cu persoana pe care am respectat-o întâi de la distanță. În acel moment intervine necesitatea recurgerii la calitățile care rareori sunt disponibile în mod natural și care aproape invariabil trebuie exersate: capacitatea de a asculta cu atenție pe altcineva, răbdarea, curiozitatea, rezistența, senzualitatea și rațiunea.

Arta poate fi un îndrumător pentru astfel de calități. Există motive serioase pentru care ingredientele necesare realizării unei opere de artă de succes ar putea fi similare celor necesare funcționării unei relații de cuplu și de aceea contemplarea artei ne-ar putea îmbunătăți calitățile de iubiri. În filosofia platoniciană, bunătatea este considerată un element transferabil, care este fundamental identică oriunde își face simțită prezența, fie într-o persoană, carte sau în modul în care a fost conceput un scaun. Mai mult decât atât, arătând bunătate într-un domeniu ne poate face mai capabili să îi recunoaștem prezența și să-i încurajăm evoluția într-un altul. Într-un muzeu al viitorului, Galeria iubirii ar putea folosi resursele artei pentru a ne trezi admirația pentru una dintre următoarele calități.

Atenția la detalii

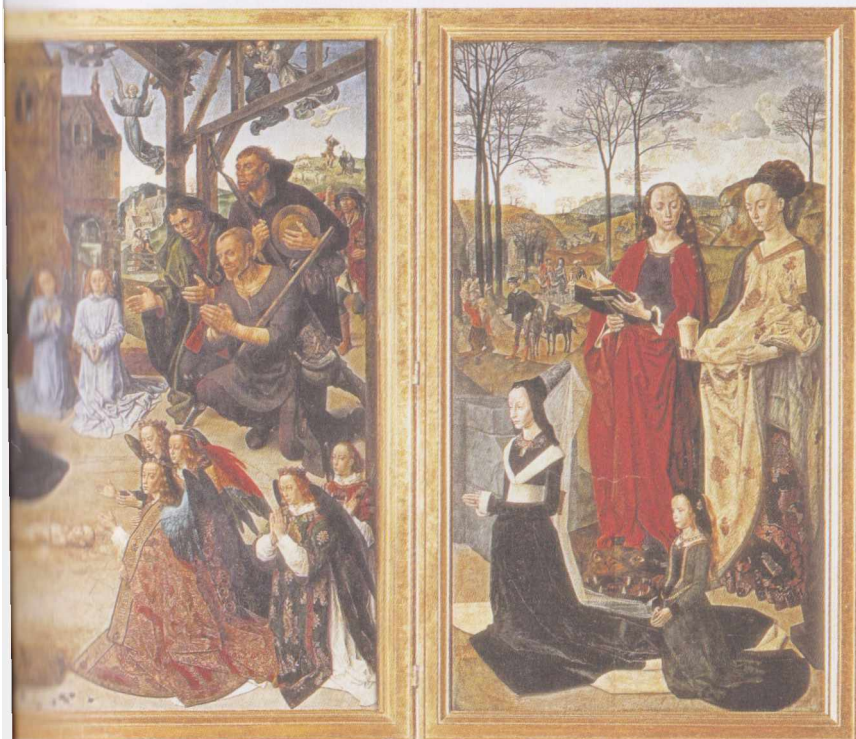
Adeseori spunem că o operă de artă a fost făcută „cu dragoste“. Această afirmație ne oferă o înțelegere superioară a unor opere de artă, precum și o revelație a sensului dragostei. Cele două vase de flori, pictate de Hugo van der Goes la baza *Adorației păstorilor*, sunt doar o minusculă parte dintr-o operă mult mai mare, dar van der Goes consacră infinită atenție zugrăvirii fiecărei flori și petale; fiecare petală merită, în ochii săi, o recunoaștere individuală (61).

Ne putem imagina că trebuie să fi fost motivat de intenții bune, așa cum se întâmplă atunci când ești iubit. Este ca și cum ar fi întrebat fiecare floare în parte: „Care este caracterul tău unic?“ „Doresc să te cunosc așa cum ești cu adevărat, mai degrabă decât doar ca pe o impresie trecătoare.“ În pictură, acest deziderat se traduce printr-o acuitate senzorială deosebită pentru forma precisă a fiecărei părți a unei flori, dar și a modelelor formate de luminile și umbrele care cad pe acestea. Acest gen de atitudine



*Am să acord atenție fiecărei
părți a întregului care ești.*
— 61. Hugo van der Goes,
Adorația păstorilor (detaliu
dreapta), cca 1475





față de o floare este impresionant deoarece declamă, într-un mod vibrant, chiar dacă neînsemnat, genul de atenție după care tânjim și pe care sperăm să-l putem oferi unei alte ființe umane.

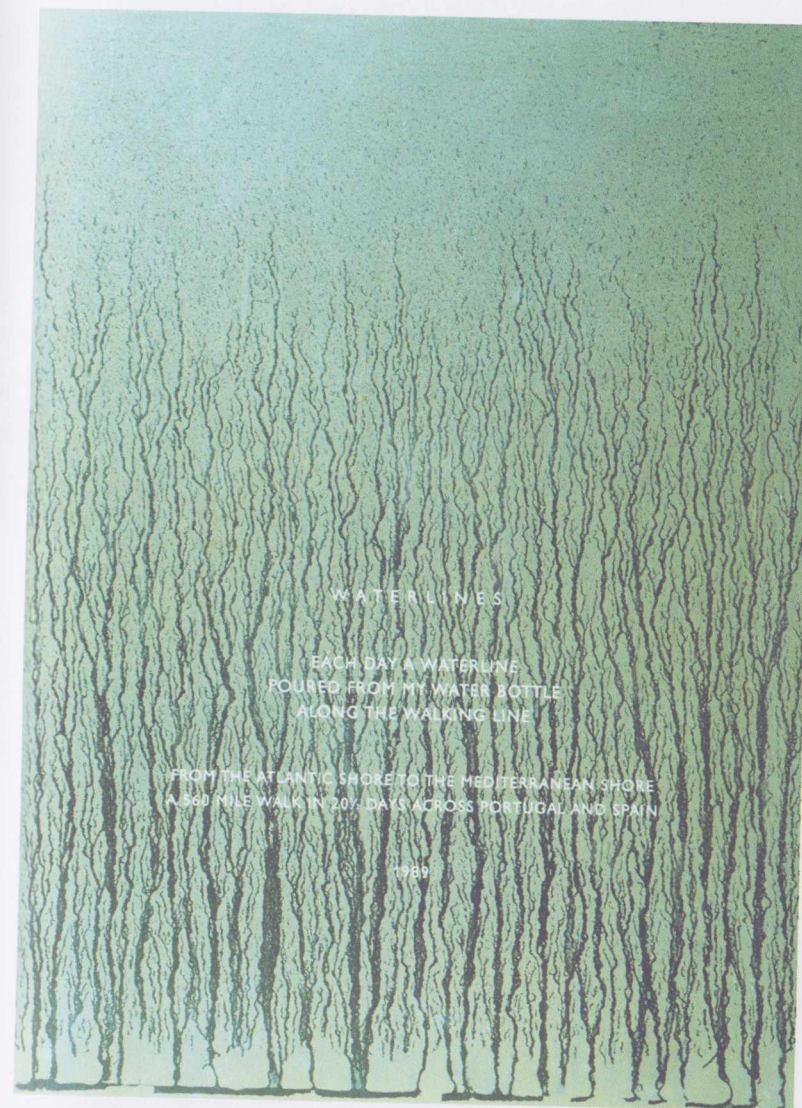
Cultura dominantă îl îndeamnă pe van der Goes să considere important fiecare detaliu, atribuindu-i un înțeles simbolic în cadrul cosmologiei creștine. Irișii albi sunt acolo pentru a sugera puritatea, iar cele șapte perechi de flori violet reprezintă ultimele șapte cuvinte rostite de Iisus. Van der Goes a sesizat cu naturalețe interdependența detaliilor cu temele grandioase, relația dintre mic și mare ce poate fi de asemenea prezentă în sentimentele pe care le nutrim pentru altcineva. Atunci când iubita își înclină capul într-un fel anume, ne emoționăm deoarece gestul evocă natura ei ironică, ușor sfioasă, pe care o admirăm atât de profund. Când iubitul întâmpină dificultăți în a localiza Groenlanda pe hartă, acea clipă de ezitare devine fermecătoare deoarece ne mărturisește care-i sunt prioritățile și firea sa practică; pur și simplu nu i-a păsat vreodată că Groenlanda este situată la est de Canada, ceea ce ne face să-i apreciem tăria de caracter și curajul de a-i păsa doar de lucrurile care contează cu adevărat pentru el.

Tânjim să găsim o persoană care să fie la fel de atentă la detaliile firii noastre, la mișcărilor corpului nostru sau la ciudățeniile cunoștințelor noastre de geografie, pe cât a fost van der Goes la umbrele irișilor pe care i-a pictat.

Răbdarea

Cele mai importante lecții nu sunt neapărat complicate. De fapt, pot fi foarte simple. Richard Long, de exemplu, evocă prin simplitate valoarea răbdării (62). Problema noastră nu este că suntem în negare intelectuală ori în faza declarativă a proclamării inutilității răbdării. Doar că în tumultul vieții cotidiene pierdem din vedere lucrurile esențiale.

Nuanțele calme de gri și negru, formele șerpuitoare și arborescente se disting cu ușurință. Câteva dintre tulpinile mai groase se divid și devin mai subțiri pe măsură ce se cațără pe pagină (sau mai multe tulpini mici se unesc și devin mai groase pe măsură ce se preling pe pagină). Nu facem nicio descoperire; nu este niciun mister. Privind mai atent, vedem clar unde duce fiecare tulpină, care și unde se îmbină. Este o imagine lentă și liniștitoare. Poate că marșul comemorat de Long în



Lucrarea lui Long ne induce o dispoziție răbdătoare.
— 62. Richard Long,
Waterlines (Linii de plutare),
1989



Nu știu, dar voi afla.
— 63. Leonardo da Vinci,
Studii ale unui fetus, cca
1510–1512

această lucrare așa a și fost. El nu pornise într-un voiaj de explorare; deja știm cum să ajungem din Portugalia în Spania.

Fonturile și cuvintele sunt obișnuite și directe. Răbdarea nu este palpitantă. Ea este, de fapt, capacitatea de a nu avea nevoie de incitare, de a amâna satisfacția, de a rămâne la ceea ce pare plictisitor și fad. Realizarea artistică a lui Long constă în integrarea aspectelor terne ale răbdării într-un demers care încântă imaginația: să mergi pe jos de-a lungul peninsulei Iberice, de la coasta Atlanticului la Mediterană, de la țărmul oceanului la cel al mării strălucitoare: o imagine poetică de împlinire romantică. Enunțul lucrării compară apa dintr-o sticlă și o cascadă. Una este mică și nesemnificativă, cealaltă grandioasă și puternică. Dar o cascadă nu este altceva decât o acumulare de picături: răsplata repetiției.

Long nu încearcă să ne convingă de ceva, ci caută să păstreze în prim-planul atenției un adevăr evident, chiar dacă neglijat: lucrurile valoroase conțin ingrediente banale. Nu putem absorbi acest lucru suficient de mult. Suntem nevoiți să reînoim recunoașterea acestui fapt plictisitor în fiecare zi a vieții noastre până devine complet uzual.

Lucrarea este o lecție de dragoste. Ea propovăduiește o calitate esențială pentru întreținerea realistă și cultivarea dragostei: răbdarea. Trebuie să renunțăm la satisfacțiile imediate (câștigarea unui argument, trezirea sentimentului de vinovăție în celălalt, obținerea a ceea ce vrem), deoarece aceste renunțări sunt picăturile de apă care, acumulate, vor permite realizarea lungii călătorii a vieții de cuplu.

Curiozitatea

Extraordinar de frumoasele note și diagrame făcute de Leonardo despre un copil crescând în uterul mamei ne învață ceva important despre iubire. Nu este vorba despre completarea lacunelor din înțelegerea pe care o avem despre sarcină – importanța lor rezidă, mai degrabă, în imaginația noastră sociologică [N.T. „imaginația sociologică”, C. Wright Mills, 1959].

Leonardo este un erou al curiozității (63). El este personalitatea proeminentă a epocii dominate de interesul pentru felul în care funcționează lucrurile. Curiozitatea privește ignoranța cu seriozitate și este suficient de încrezătoare să recunoască atunci când nu știe ceva. Este conștientă de lacunele sale și urmărește îndreptarea situației într-un mod programatic. Mînușiozitatea acestei pagini de descriere amănunțită redă curiozitatea ca pe o realizare elegantă. Leonardo nu este băgăcios,

indiscret sau supărător. Dorința lui de a descoperi este structurată. El vrea să înțeleagă. Nu-și dorește să descopere un fapt izolat, ci unul important și își rezumă observațiile într-o singură pagină.

În cadrul fiecărei relații există teama că vom fi mai degrabă neînțeleși și bănuți de partenerul nostru în loc să fim cunoscuți așa cum trebuie. Suntem deranjați atunci când partenerul nostru pretinde că ne-ar ști nevoile și necazurile și greșește. Nu încercă să afle, să caute cu dragoste și atenție cauza precisă a sentimentelor pe care le încercăm. Doar afirmă, pur și simplu: „Problema ta este...” sau „Lucrul pe care trebuie să-l faci este...”, lăsându-te mut de durere deoarece comentariile lui nu sunt stupide, doar inexacte în cazul nostru. Ele ar putea foarte bine să se potrivească altcuiva (de pildă, fostului sau fostei partener, fratelui dificil sau tatălui lor; atunci când nu investigăm prezentul, avem tendința să proiectăm teorii din trecut). Leonardo ne învață valoarea tratării cu grijă a experienței observării a ceea ce se află de fapt în fața noastră și cu respectul cuvenit pentru adevărata diversitate și individualitate a lumii.

Flexibilitatea

Minunata poveste pentru copii a lui Judith Kerr, *Tigrul care a venit la ceai*, ne vorbește despre un tigru care apare pe neașteptate să ia ceaiul cu Sophie și mama sa (64). Ne-am aștepta ca acestea să fie îngrozite de agresivul vizitator; în schimb, ele se poartă absolut natural, iar reacția lor este o subtilă invitație de a ne modela propriul comportament. Poate că nu există de fapt niciun motiv să ne pierdem cumpătul cu privire la multe dintre lucrurile pe care le considerăm înfricoșătoare. Având, desigur, un apetit uriaș, tigrul mănâncă și bea totul, dar nu și pe Sophie sau pe mama ei. Singura problemă care intervine este că nu rămâne mâncare la venirea tatălui de la muncă. Dar acesta nu este un motiv de disperare sau exasperare. Mama și fiica hrănesc marele animal cu tot ce găsesc la îndemână. Când tatăl ajunge acasă, decid să meargă la bistroul local, unde se fac niște cârnați delicioși. Este o poveste de mobilitate spirituală, de înfruntare curajoasă a sorții. Lucruri surprinzătoare și imposibil de controlat se pot întâmpla, dar nu este sfârșitul lumii. Pot fi găsite soluții și ne putem adapta problemelor ivite pe neașteptate. O dificultate se poate transforma într-o oportunitate. Eroii poveștii sunt părinții în care putem avea încredere, în felul lor tăcut, că nu se vor pierde cu firea, că vor fi puternici și își vor păstra calmul.



*Cum să nu te panichezi
atunci când se petrece ceva
neășteptat.*

— 64. Judith Kerr,
ilustrații din *Tigrul care
a venit la ceai*, 1968

Acest principiu vital de a te descurca bine pătrunde adânc în poveste. Modul în care este concepută masa de bucătărie, hainele purtate de personaje, coafurile și chiar și viața de noapte a străzii sau bistroul la care merg cu toții servesc aceluiași scop. Simplitatea, franchețea și modestia afirmă: nu mă voi lăsa copleșit de probleme minore. Știu ce contează cu adevărat și ce nu. Și asta înseamnă dragoste.

Senzualitatea

Senzualitatea este desfătarea dezinhibată, produsă de atingere și de mișcare. Ar fi frumos să presupunem că acest lucru vine de la sine, dar adevărul este că acea naturalețe senzuală – plăcerea de a-ți mișca șoldurile în ritmul muzicii, a dezmierdărilor partenerului – devine tot mai rară pe măsură ce relația de cuplu se dezvoltă. Devenim dificili deoarece avem nevoie să ne păstrăm respectul de sine și ne este teamă să nu părem ridicoli sau să fim vulnerabili la respingere. Va dori partenerul să ne mângâie? Dacă ne ridicăm în picioare să dansăm, vor fi oare mișcărilor noastre unduitoare și seducătoare sau vom apărea deplasați și rușinos de nepricepuți?

Alternativ, poate părea dificil să faci tranziția de la restul divergențelor în cuplu – convingerea partenerului de nevoia redistribuirii corvoadelor

domestice, căderea de acord asupra neajunsurilor școlii copiilor sau gestionării tendințelor de îmbufnare și iritabilitate – la sentimentul abandonat al propriului farmec sau la sentimentul că o astfel de plăcere ți se cuvine, în ciuda faptului că felul în care arăți nu atrage în mod natural admirația celor din jur.

Casa de Canoas, a lui Oscar Niemeyer, construiește cu grijă un mediu destinat să ne ajute cu astfel de dificultăți (65). Senzualitatea este repositionată aici în mediul natural al unei vieți sofisticate și mature. În loc să sugereze că senzualitatea este un privilegiu rezervat celor tineri, celor promiscui sau celor frumoși, el creează un loc în care să poți fi un contabil sau un funcționar în Ministerul de Construcții (o persoană cu răspunderi, muncitoare, preocupată de probleme tehnice și administrative) și să continui să-ți divinizezi corpul. Poți întreține aici o conversație care să te provoace intelectual, dar și să explorezi cu tandrețe genunchii iubitului sau să te săruți în umbrele moi și calde înainte să răspunzi la telefon pentru a intra într-o conferință în care se discută previziunile negative ale vânzărilor la nivel regional. Sticla și piatra ne ajută să ne simțim sofisticati, fără să ne afecteze în vreun fel naturalețea.

Casa seamănă puțin cu un prieten bun, de încredere, care murmură aprobator în momentele potrivite. Face conștiința de sine mai suavă. Ne oferă un sentiment încântător despre cum anume ar putea fi normalitatea. Ne facem să ne simțim confortabil în raport cu plăcerea fizică, pe care o prezintă într-un fel care ne poate fi la îndemână.

Senzualitatea reprezintă vatra sexualității, fiind ispititoare și amenințătoare totodată prin această relație. Ne putem imagina un cuplu în această casă dedându-se la aventuri sexuale, într-un fel care nu mai fusese posibil de multă vreme. Călătoria de la locul în care se află în prezent către mult mai riscantele, mult mai intensele și mai dramaticele elemente ale sexualității și revenirea ulterioară la obșnuitul vieții cotidiene este simplificat enorm aici. Este un templu al speranțelor erotice: în care poți fi aventuros sexual, rămânând totuși o persoană bună, și permițând totodată o relație de cuplu funcțională. Casa lui Niemeyer este cordială deoarece nu pretinde că vom putea găsi aici vreo ecuație ușoară. Cultura în care trăim este ceea ce ne face să fim rușinați atunci când nu reușim să o rezolvăm; casa este clădită în așa fel încât ia în serios faptul că ni se pare ceva greu de rezolvat, făcând tot posibilul să ne ajute în acest sens.

Rațiunea

Afirmația potrivit căreia raționalitatea (sau, mai indulgent spus, „înțelepciunea“) este irelevantă, dacă nu chiar contrară, abilității de a fi un iubit bun este una cât se poate de acceptabilă. Și asta deoarece tindem să considerăm dragostea mai degrabă un sentiment, decât o realizare a inteligenței. O persoană rezonabilă ori rațională nu este cineva interesat doar de logică sau cineva care încearcă să substituie la rece, robotic, evaluarea și analiza cu bunătatea și dorința. Suntem rezonabili atunci când suntem mișcați de explicații precise. Astfel, o persoană rezonabilă nu se enervează ușor și nu trage concluzii pripite.

Brunelleschi este un arhitect extrem de rezonabil. În arcada pe care a proiectat-o, fiecare element este acolo dintr-un motiv precis (66) și este foarte bine definit: fiecare coloană susține o boltă deasupra aleii acoperite; fiecare boltă este susținută de o consolă corespunzătoare. Toate aceste coaste structurale sunt lucrate în piatră gri, în vreme ce boltele lustruite și peretele din spate sunt de un alb cald. Sistemul cromatic conferă structurii claritate.

Această structură ne încurajează să fim, la rândul nostru, la fel de rezonabili. Ne inspiră calm și ne face să vrem să gândim și să simțim cu aceeași grație și precizie. Iar această conexiune este crucială. Loggia ne arată caracterul agreabil al preciziei, contrar ideii de strictețe și răceală atribuite în general „rațiunii“. Atitudinea lui Brunelleschi față de rațiune are un scop mult mai important decât cel de a crea clădiri publice încântătoare. Avem nevoie ca rațiunea să constituie o forță constructivă importantă în relațiile noastre. Avem nevoie de precizie, argumentație, claritate în explicații și abilitatea de a înțelege organizarea diverselor elemente.

Una dintre problemele centrale ale relațiilor intime este modul în care explicăm nefericirea și frustrarea. Este extrem de tentant să dăm vina pe cel mai evident lucru din mediul nostru emoțional: partenerul (sau părinții). Simțim o mare nevoie să atribuim cuiva responsabilitatea și suntem disperați să spunem de ce lucrurile merg prost. „Nu fac ce trebuie la serviciu din cauză că mă sâcâi continuu acasă și nu mă pot aduna să fac față acestui efort; dacă te-ai fi purtat altfel, nu mi-ar fi fost atât de greu la muncă.“ Sau: „Ne înstrăinăm din ce în ce mai mult; abia dacă ne mai distrăm împreună. Este vina ta; ești atât de obsedată



SUS

*Locul ideal pentru
maximizarea vieții
tale sexuale.*

— 65. Oscar Niemeyer,
Casa de Canoas, 1953

DEASUPRA

*Iubește ordinea, claritatea și echilibrul –
și vrea ca și noi să le iubim.*

— 66. Filippo Brunelleschi,
*Loggia, Ospedale degli
Innocenti*, cca 1430

de organizare, încât îți lipsește spontaneitatea; nu lași lucrurile să se întâmple; totul trebuie planificat în cele mai mici detalii până dispare orice urmă de viață. Mă tratezi ca pe încă o problemă pe care o ai de rezolvat.“ Cu alte cuvinte, replicile pe care ni le repetăm în minte – și pe

care uneori le strigăm prin ușa de la baie – sunt secvențele unui presupus raționament. Chiar și în culmea furiei, vrem cu disperare să explicăm și să ne justificăm.

Promisiunea grațioasă făcută de Ospedale degli Innocenti este că nevoia de explicație și justificare ar putea constitui o parte constructivă a unei relații. Ar fi mult mai bine să ne putem discuta problemele în prezența calmă a galeriei boltite a lui Brunelleschi, în loc să ne certăm la ora 2 dimineața. Am putea analiza fiecare element în parte, descoperindu-i semnificația și caracterul individual. „Care este de fapt cauza problemelor pe care le am la serviciu? Ce înseamnă pentru tine să fii organizat? Care este de fapt motivul pentru care petrecem mai puțin timp împreună?” Să facem beneficul, dar extrem de dificilul pas de a nu trage concluzii pripite. Precum Brunelleschi, să încercăm să punem la un loc toate elementele. „Care este legătura dintre ceea ce se întâmplă la serviciu și acasă? Care este legătura (dacă există) dintre nevoia de organizare și cea de a ne simți bine împreună?” În căminul ideal ar trebui să existe două fotografii ale loggiei, cu una de fiecare parte a ușii de la baie.

Viziunea de perspectivă

A pune în perspectivă o relație înseamnă să încerci să plasezi iubirea în contextul înțelegerii mai cuprinzătoare a suferinței, endemică speciei noastre. În Biblie, a șasea carte a Genezei vorbește despre frustrarea lui Dumnezeu în relație cu ființele umane. Este dezamăgit de creația sa: toată lumea pare egoistă, violentă și preocupată de sex. Așa că Dumnezeu trimite Potopul să șteargă umanitatea de pe fața Pământului. Doar Noe, familia sa și animalele sunt cruțate. În tabloul lui Poussin, faimoasa arcă este abia vizibilă, apărând ca o pată cenușie la orizont (67).

Poussin este un pesimist. Crede că suferința este ceva normal și sugerează că, în general, speranțele noastre rămân neîmplinite; supraviețuirea constituie o realizare în sine. Ne invită să împărtășim dezamăgirea lui Dumnezeu că viața omenească este un eșec. Încearcă astfel să ne minimalizeze tendința de a fi șocați și supărați când lucrurile nu ies așa cum ne-am dorit, când lucrurile bune pe care le-am încercat nu se materializează sau când un cuplu se destramă. Dacă avem deja o privire pesimistă asupra vieții, viziunea lui Poussin nu ne este

recomandată. Dar dacă suntem naivi sau înveninați de furie, viziunea sa poate fi esențială.

Aceia dintre noi care consideră că viața evoluează mai degrabă în rău sau că o relație armonioasă este mai degrabă ceva neobișnuit, și nu firesc, tind să fie mai circumspecți. Și nu poți fi fericit doar pentru că ești o persoană destul de amabilă și de bine intenționată. Privind *Potopul* și alte imagini asemănătoare, nu ar trebui să devenim mai triști, ci mai recunoscători. Tabloul ne spune „Așa tinde să fie viața: o agățare de o epavă, o încercare disperată de a găsi adăpost pe o stâncă neprimitoare. De aceea, eșuarea unei relații și rănirea din dragoste nu constituie o aberație.”

Din acest punct de vedere, suferința celui rănit din dragoste își modifică sensul. Dintr-o lovitură nemiloasă pe care doar tu ai primit-o, se transformă într-o experiență comună. Acest lucru pare evident, însă, de obicei, nutrim convingerea ascunsă că suntem niște persoane neobișnuit de ghinioniste, văduvite pe nedrept de fericirea de care se bucură toți ceilalți. Iar aceasta este o povară teribilă adăugată durerii noastre.

Îmi este permis să devin excitat?

Unul dintre paradoxurile iubirii constă în faptul că este deseori inspirată de aspectul fizic, deși ea nu ar trebui să se bazeze pe acesta. Ceea ce ne aduce în fața unei dileme: cât de mult ar trebui să conteze aspectul fizic? Este frumusețea în afara problemei sau o parte esențială a sentimentului de iubire? De-a lungul istoriei, multe filosofii și religii au declarat război aspectului fizic, argumentând că adevărata valoare a individului trebuie să rezide altundeva, în sufletul și mintea noastră. Creștinismul nu a inventat sentimentul de vinovăție și rușine față de trup, ci a exploatat o înclinație umană preexistentă.

Există o tradiție a artei care oferă o metodă salutară de ieșire din această dilemă. În arta Greciei antice, întâlnim prima și cea mai clară expresie occidentală a ceea ce s-ar putea numi păgânism, și nu doar în sensul evident al termenului – grecii nu erau creștini –, ci în atitudinea față de atracția fizică.



Agățându-ne de epavă: condiția obișnuită a vieții omenești.

— 67. Nicolas Poussin,
Iarna sau Potopul, 1660–1664

Comparativ cu creștinii, grecii antici erau neobișnuit de interesați de excepționalitatea exterioară, nu doar de cea interioară a divinităților. Apollo era zeul luminii, adevărului și vindecării. Grecii nu i-ar fi conferit statut și aceste puteri extraordinare dacă nu ar fi avut și mușchi pectorali ideal de frumoși, precum și o postură grațioasă (68). La polul opus, unii dintre primii gânditori creștini, precum Tertulian, susțin că Iisus trebuie să fi fost urât pentru a-i păstra valoarea spirituală independentă de aspectul exterior. Dimpotrivă, păgânismul crede în frumusețea fizică și este optimist în privința promisiunii implicite făcută de aspectul nostru exterior. Termenul grecesc pentru frumusețe, *kalon*, nu face distincție între frumusețea fizică și bunătatea sufletească: lucrurile bune sunt totodată frumoase – o idee păstrată până astăzi în arii restrânse, de exemplu, în concepția despre haine. Sună ciudat să afirmăm: „Am o pereche foarte bună de pantaloni, dar, din nefericire, sunt urâți.” Grecii judecau aspectul oamenilor așa cum judecăm noi

aspectul hainelor: citeau înțelepciunea și caracterul nobil al lui Apolo pe fața sa, în felul în care își purta mantia, în lejeritatea piciorului din spate, al cărui deget mare abia atinge pământul. Pentru ei, acestea nu erau niște lucruri minore. Așa considerau că trebuie să arate un om desăvârșit.

Plecând de la această perspectivă, o serie de artiști au urmat spiritul păgân, printre care Botticelli, Tițian, Klimt și Picasso (69). Mesajul lor către noi este că nu este nevoie ca trupul să fie alienat de spirit, că învelișul nostru fizic nu este nici rușinos și nici contrar așa-numitelor valori „înalte“. Este viziunea unui anumit curent din istoria artei, dar constituie totodată dovada unei integrări mature a diferitelor fire care ne țin spiritul. Grecii antici ar fi fost contrariați de diferențierile pe care le facem azi între pornografie și artă. Atunci nu exista decât artă bună și artă slabă. Așa cum este concepută în prezent, pornografia ne solicită renunțarea la inteligența și valorile noastre etice și estetice, în timp ce teza artiștilor păgâni este că nu trebuie să alegem între sex și virtute: sexul ne poate susține, mai degrabă decât să ne submineze valorile „înalte“.

Pe durata câtorva perioade înțelepte din istoria sa, chiar și arta creștină a înțeles că dorința fizică nu trebuie să constituie inamicul virtuții, putând chiar, dacă este gestionată cu înțelepciune, să-i confere energie și intensitate. În retablurile pictate de Fra Filippo Lippi sau Sandro Botticelli, dincolo de faptul că Madona este frumos îmbrăcată și pictată pe un fundal încântător, ea este atrăgătoare și chiar – deși acest aspect nu este niciodată prezent în discursurile de istoria artei sau în descrierile muzeelor – excitantă (70). Căutând deliberat să realizeze acest efect, artiștii creștini nu încălcau prudența cu care religia lor aborda sexualitatea; mai degrabă, ei afirmau că sexualitatea putea fi invitată să susțină proiectul religios. Dacă privitorii trebuiau convingși că Maria a fost una dintre cele mai nobile ființe care au trăit vreodată – întruchiparea bunătății, a sacrificiului de sine, a blândeții și a cucerniciei – putea fi de ajutor dacă era înfățișată, în cel mai subliminal și mai delicat mod, ca fiind și atrăgătoare fizic.

Prin intermediul unor asemenea lucrări de artă, accedem la o viziune mai cuprinzătoare a naturii umane, în care capacitatea noastră de excitare erotică, nevoia de apropiere emoțională și de o viață familială stabilă nu ne trag în direcții opuse. Aceste opere sunt opusul



STÂNGA

Păgânismul consideră că zeii nu trebuie să fie doar virtuți, ci au nevoie și de gambe perfecte.

— 68. Apollo Belvedere
(copie romană a unei piese originale datând din sec. IV î.e.n.)

DEDESUBT, STÂNGA

Și asta este tot parte din noi.
— 69. Pablo Picasso,
Faun și bacantă cu bătaia dintre fauni în fundal, 1968

DEDESUBT, DREAPTA

Atracția fizică susține, mai degrabă decât subminează, interesul nostru pentru bunătate și virtute.
— 70. Sandro Botticelli,
Madona cu cartea, 1483



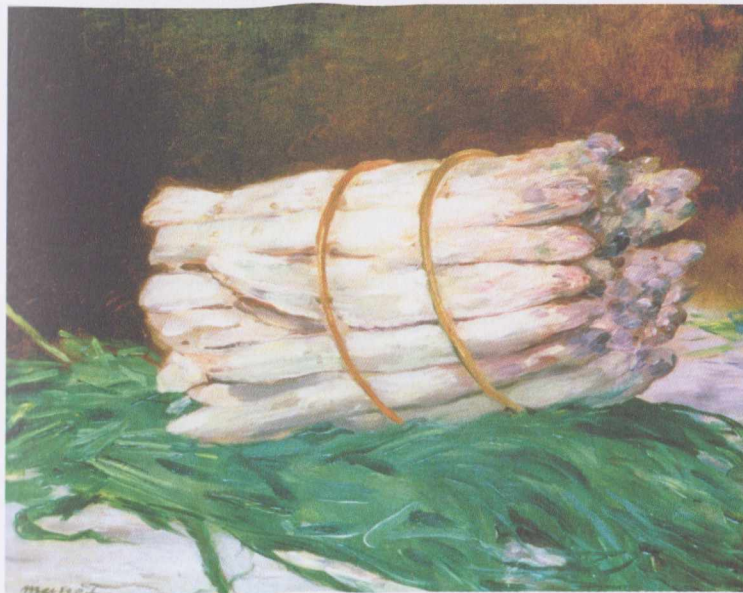
pornografiei, care ne trage în direcții contradictorii, făcându-ne să simțim că împlinirea sexuală necesită suspendarea sau ignorarea celorlaltor nevoi. Ele contează deoarece armonia dintre trup și spirit este parte a felului în care ne imaginăm iubirea la superlativ. În faza intensă și, de obicei, scurtă a îndrăgostirii, la începutul relației, hormonii ne asigură că erotismul și admirația morală sunt într-o unitate indestructibilă. Arta ar putea – și ar trebui – să constituie o tehnologie vitală a reînnoirii și salvagădării acestei dualități ideale.

Cum să faci dragostea să dureze?

Unul dintre aspectele cele mai deprimante ale relațiilor de cuplu îl constituie rapiditatea cu care ne obișnuim cu cei pentru care, când i-am cunoscut, am fost atât de recunoscători. O persoană a cărei încheietură sau umăr ne putea excita, poate acum să stea goală în fața noastră, fără să ne trezească vreo urmă de interes.

Dacă ne gândim cum ne-am putea reevalua și re-dori partenerei, am putea lua în considerare felul în care artiștii învață să re-vadă ceea ce este familiar. Iubitul și artistul se confruntă cu aceeași slăbiciune: tendința universală de a deveni plictisiți și de a declara că oricine și orice le este cunoscut nu este demn de interes. Una dintre caracteristicile frapante ale unor capodopere este tocmai capacitatea de a ne stârni interesul pentru lucrurile devenite de mult plictisitoare; ele pot trezi farmecul amorțit al unor trăiri pe care familiaritatea ne face să le trecem cu vederea. Contemplarea acestor opere de artă ne redă capacitatea de apreciere. Un copil dereticând, lumina scăzând la apus, vântul prin crengile înalte ale unui copac complet înverzit, anonimatul unei cine servite noaptea târziu, într-un mare oraș din Vestul Mijlociu al Americii – mulțumită artei, astfel de imagini ne pot influența și emoționa din nou. Marii artiști știu să ne atragă atenția asupra celor mai delicate, mai înălțătoare și mai enigmatice aspecte ale lumii; ei ne pot ajuta să renunțăm la desconsiderarea grăbită a lucrurilor și să învățăm cum să căutăm pentru a descoperi, în mediul care ne înconjoară, ceea ce Hopper sau de Hooch, Cézanne sau Rembrandt au găsit într-al lor.

În afara folosirii ca ingredient și bun vandabil, sparanghelul nu era deloc interesant pentru cetățeanul francez al secolului al XIX-lea; asta până în 1880, când Édouard Manet realizează portretul delicat al câtorva tulpini, atrăgând atenția lumii asupra farmecului ascuns al acestei plante



*Felul în care Manet a înfățișat
sparanghelul constituie o lecție
pentru relațiile de lungă durată.*

— 71. Édouard Manet,
Mânunchi de sparanghel,
1880

perene comestibile (71). Deși atât de rafinat în mânuirea pensulei, Manet nu înfrumusețează leguma; nu folosește arta pentru a-i conferi calități pe care nu le are de la natură. În schimb, artistul își folosește măiestria pentru a-i revela însușirile preexistente, dar, în general, ignorate. Acolo unde noi am vedea o tulpină obișnuită, Manet observă și redă individualitatea subtilă, nuanțele și tonurile fiecărei ramuri. Recuperând astfel condiția umilei legume, tabloul înfățișează astăzi o farfurie cu sparanghel ca simbol al unei vieți bune și decente.

Modul în care Manet pictează legumele ne poate ajuta să ne salvăm o relație rutinară, învățându-ne cum să transformăm imaginea partenerului și cum să-i redăm valențele de la începutul relației. Trebuie să încercăm să regăsim bunătatea și frumusețea sub straturile

de obișnuință și rutină. Poate că ne-am văzut de atâtea ori partenerul împingând un căruț, certându-se cu cei de la compania de electricitate sau venind de la serviciu înfrânt, încât i-am uitat partea aventuroasă, impetuoasă, obraznică, inteligentă și, mai presus de orice, vrednică de iubire.

Curajul de a călători

Unul dintre cele mai mari riscuri care apar atunci când suferim din dragoste este că ceilalți sunt tentați să ne spună lucrurie vesele ca să ne aline. Vrând să ne atenueze durerea, ne asigură că fericirea este aproape, că suferința va fi scurtă și că fostul partener oricum nu merita atâtea lacrimi. Asemenea predici banale nici că ar putea fi mai departe de scopul lor și, de aceea, ar fi mult mai indicată refugiarea propusă de Edwin Church (72). El ar fi putut picta o imagine liniștitoare; poate o navă intrând cu bine înapoi în port sau o noapte liniștită, cu o insulă în depărtare. Cu alte cuvinte, ne-ar fi putut spune că totul va fi bine. În schimb, tabloul său afirmă cu claritate că o călătorie este riscantă, că pericolul este real. Ne călăuzește într-o apreciere mult mai realistă a ceea ce înseamnă curajul: călătoria este magnifică, dar riscurile trebuie cunoscute, iar capacitatea de a le gestiona cum se cuvine trebuie onorată.

Locul ideal de expunere a lucrării lui Church ar fi pereții unei academii navale. Din nefericire, nu există încă academii relaționale, deși ele ar ajuta nespun umanitatea, dar, dacă ar exista, în ele s-ar putea preda același gen de lecții de viață, iar asemenea lucrări ar constitui un excelent material didactic. În loc să scoată onomatopee încurajatoare, atunci când relațiile eșuează, ele ar trebui să se concentreze pe rezolvarea nemijlocită a problemelor spinoase, dacă se dorește ca „absolvenții” să aibă vreo șansă de reușită în dragoste. Ce nu ai înțeles? În ce măsură ar fi trebuit să prevezi problemele apărute? Ce ar fi trebuit să faci ca să remediezi situația și ce vei face data viitoare? Nu ar trebui să ne așteptăm ca pregătirile pentru iubire să fie mai puțin riguroase decât pregătirile pentru o călătorie pe mare.

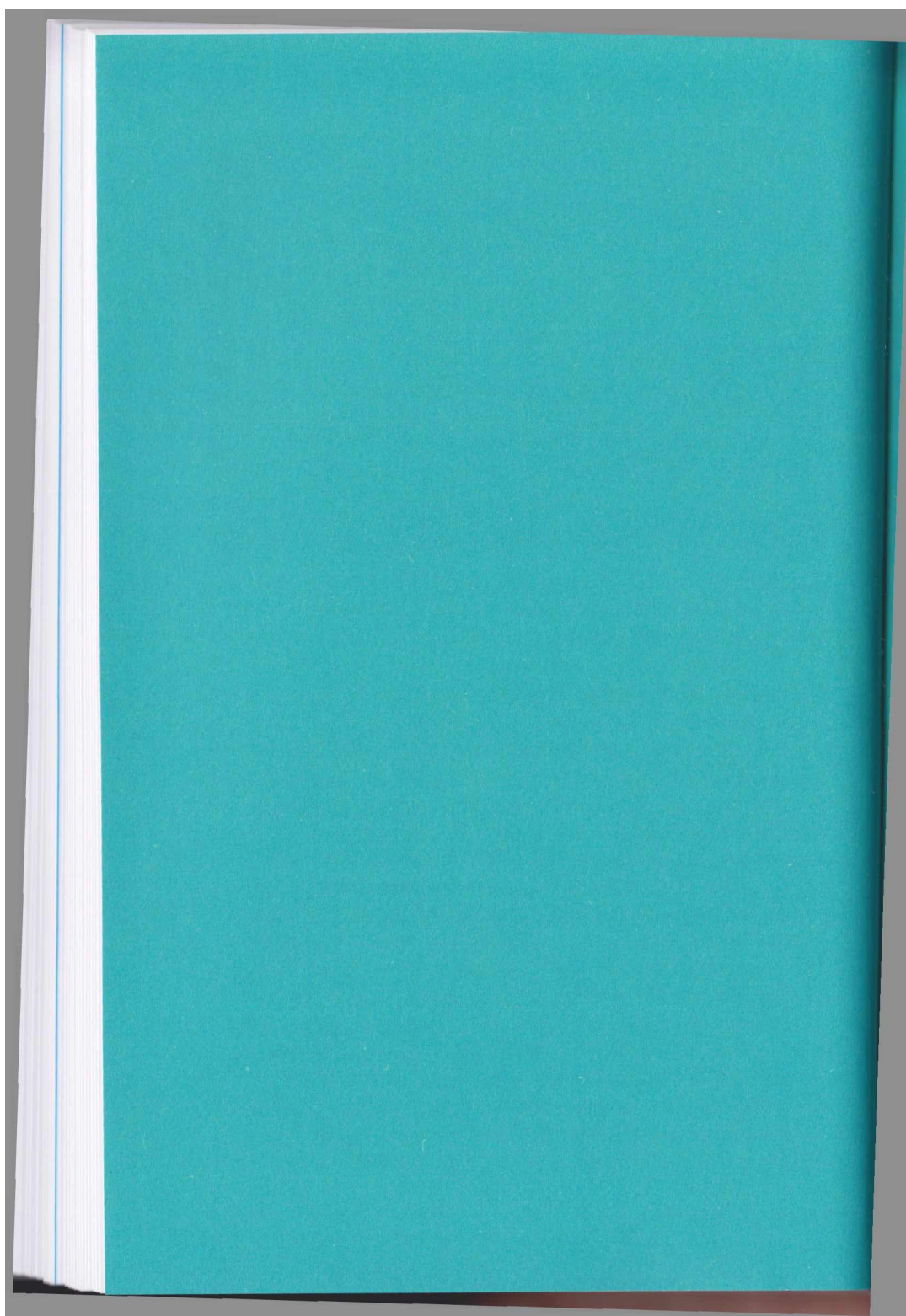
Ne dorim ca arta să ne ajute să înțelegem legătura dintre recunoașterea dificultății și succesul în realizarea lucrurilor pe care le considerăm valoroase. Ideea de a naviga în jurul Capului Bunei Speranțe este descurajatoare, dar demersul este mult mai probabil să aibă sorti de



*Să nu vă așteptați să fie
ușoare călătoriile valoroase.*

— 72. Frederic Edwin Church,
Aisbergul, 1891

izbândă dacă ne dedicăm fără preget dobândirii competențelor necesare. Identificarea competențelor depinde de aprecierea corectă a naturii și dificultăților demersului. Cultura noastră este denaturată în sensul în care este extrem de sinceră în privința aptitudinilor necesare navigării în ape înghețate, dar sentimentală atunci când vine vorba despre iubire. În privința vieții de marinar, cunoștințele necesare au fost căpătate în timp, în urma povestirii a ceea ce s-a întâmplat pe mare și analizării riguroase a informațiilor primite de-a lungul multor generații: Ce s-a petrecut ultima dată? Ce ne-ar putea ajuta să rezolvăm problema în viitor? Numai că, atunci când vine vorba despre cel mai important lucru – cum să găsești, dar și cum să păstrezi dragostea pe care ai găsit-o – suntem fatal de reticenți. Arta are un rol crucial în crearea și păstrarea în prim-planul atenției a imaginilor lecțiilor de dragoste. Ideile, obiceiurile, atitudinile și observațiile sunt în dragoste echivalentul ancorelor, sextantelor și frânghiilor în marinărit. În cultura ideală a viitorului, nimănui nu-i va fi permis să se aventureze pe tărâmul dragostei fără ca mai întâi să dețină și să învețe să folosească echipamentul corespunzător.



Natura

Amintindu-ne natura

Importanța Sudului

Anticipând toamna

Sensul frumosului

Noii artiști
ai naturii

Amintindu-ne natura

Suntem atât de familiarizați cu ideea că natura este frumoasă, încât ne este greu să ne amintim că deseori în istoria umanității, dar și în propria experiență, nu a fost deloc evident că aceasta ar fi ceva demn de admirație. Ocazional (pentru un grădinar scoțian, de exemplu), lumea naturală poate părea un inamic, dar, în general, nu este vorba că nu ne-ar plăcea natura, ci doar că avem alte preocupări mai presante sau cu satisfacții imediate. Există în jurul nostru o mulțime de lucruri care amintesc de farmecul naturii: o fotografie a cascadei Iguazu, aflată la granița dintre Brazilia și Argentina, o vedere cu muntele Jungfrau, văzut dintr-o vale alpină înverzită. Aceste imagini ne seduc imediat, dar dacă ar trebui să descriem de ce contează pentru noi, ar fi surprinzător de greu să dăm un răspuns coerent. Interacțiunea noastră cu natura poate fi tulburătoare, deoarece ne reamintește că natura este ceva de care ne tot propunem să fim interesați, dar rareori reușim să facem ceva în acest sens.

Avem câteva slăbiciuni psihice legate de contemplarea naturii. Natura însăși nu își exprimă coerent puterea, iar noi suntem incapabili să-i izolăm cele mai bune părți și nu acceptăm semnificația experiențelor trăite în mijlocul ei. Și în acest caz putem cere ajutor artei.

Arta este o arhivă de observație atentă care ne încurajează să-i urmăm spiritul, chiar dacă numai câțiva dintre noi ajung să-i multiplice produsele. Vreme de trei decenii, artistul britanic Hamish Fulton și-a înregistrat plimbările prin diferite părți ale lumii, notându-și timpul, locul, ruta și condițiile meteorologice (73). Acestea sunt notate cu fonturi solemne, pe printuri mari înrămate, unele dintre ele de câțiva metri. Efectul este distonant. Ne-am aștepta la acest gen de redare în cazul comemorării unei bătălii sau al eforturilor unui guvern național. Faptul că este vorba de simpla călătorie a unei persoane oarecare este un motiv să reconsiderăm valoarea acestui gen de activitate. Fulton nu ne spune la ce s-a gândit sau ce a simțit atunci când a pornit pe jos, din suburbiile nordice orașului Kyoto pentru a face un circuit al Muntelui Hiei. Suntem lăsați – contrariant – să ne imaginăm. Preocuparea sa este legată de elementele naturii. Literele impunătoare, rafinate și enunțurile scurte, precise ale operei sale exprimă demnitatea pe care simte că plimbările lui (și ale noastre) o merită. El vrea să recunoaștem că unele dintre aceste plimbări („pe un circuit de cărări străvechi“) pot fi evenimente centrale

TEN ONE DAY WALKS FROM AND TO KYOTO

TRAVELLING BY WAY OF MOUNT HIEI

WALKING ROUND THE HILL ON A CIRCUIT OF ANCIENT PATHS

FIVE DAYS WEST TO NORTH TO EAST TO SOUTH TO WEST

FULL MOON

FIVE DAYS WEST TO SOUTH TO EAST TO NORTH TO WEST

JAPAN JULY 1994

*Descriind exagerat o
plimbare – într-un fel bun.*

— 73. Hamish Fulton,
*Zece plimbări de o zi de la
și către Kyoto, 1994, 1996*

În viața noastră; tranzițiile noastre interioare susținute de rătăcirile noastre exterioare.

Proiectul de a acorda prestigiu interacțiunii noastre cu natura este dezvoltat în continuare de lucrări mai figurative care ne ghidează percepția într-un mod mai detaliat. În micul său tablou *O potecă în pantă*, Corot face punctual exact ceea ce urmărise și Fulton în descrierea din memorabila sa notare (74). Și el face aluzie la semnificația naturii, dar, în același timp, ne arată ce anume găsisese special la acea cărare și la verdeața din jurul ei ca să-l fi mișcat într-atât.

Un pictor nu reproduce tot ceea ce se întâmplă să fie în jurul său; date fiind limitele pânzei, nu are altă opțiune în afara evidențierii anumitor caracteristici și omiterii altora, ceea ce-i permite manevrarea atenției privitorului în moduri specifice. Corot ne face să prețuim acea senzație de izolare; aproape că simțim cum se înalță deasupra noastră dealul înverzit, conștientizând totodată pacea deplină. Îi plac pietrele și verdeața care încadrează cărarea nisipoasă, motiv pentru care sunt scoase în evidență. Ar mai fi de remarcă și ceea ce omite să evidențieze: puține sunt tușele ascuțite care să focalizeze privirea, nicio formă precisă în acest frunziș

DREAPTA

*Unele dintre lucrurile care
te fac să îndrăgești natura.*

— 74. Jean-Baptiste-Camille
Corot,
O potecă în pantă, 1845



DEDESUBT

Ceea ce putea vedea Claude.

— 75. Claude Lorrain,
*Iacob cu Laban
și fiicele sale, 1676*



și nicio pietricică pe drum. Corot declară astfel că l-a încântat atmosfera și locul în sine și că speră ca efectul să se răsfrângă și asupra noastră, în același fel. Cu alte cuvinte, Corot, la fel ca alți peisagiști de valoare, încearcă aici să definească – și, în felul acesta, să ne ajute să înțelegem – ceea ce l-a sedus la un anumit aspect al naturii.

Putem începe să înțelegem mai bine cât de multe feluri de a privi și îndrăgi natura există comparând stilul lui Corot cu cel al unui alt mare artist (75). Este clar că și Claude îndrăgea viața rurală, împărtășind câteva dintre direcțiile generale care îl interesau pe Corot; ambilor le plac

tufişurile şi dealurile, şi cerul pe alocuri înnorat. Claude însă are un interes deosebit pentru distanţă. Iubeşte să întrezărească orizontul printr-un pâlă de copaci. Juxtapunerea planului apropiat cu cel îndepărtat îl încântă. El se delectează cu dezvelirea succesivă a straturilor cu creste de munţi şi linii de dealuri care devin tot mai albastre şi mai încheţoşate până ce aproape că nu se mai disting de cerul aprins la apus sau la răsărit.

Ceea ce numim stilul unui peisagist este înregistrarea anumitor aspecte din natură asupra cărora şi-a concentrat atenţia. Scopul privirii unei opere de artă nu este de a ne învăţa să avem aceleaşi reacţii ca respectivul autor. Mai degrabă, ar trebui să fim inspiraţi de metoda de lucru, în aşa fel încât să înţelegem ce anume ne place la o imagine din natură, să ne analizăm apoi trăirile şi să devenim mai selectivi, în aşa fel încât să permitem naturii să capete puteri terapeutice pentru spiritul nostru.

Importanţa Sudului

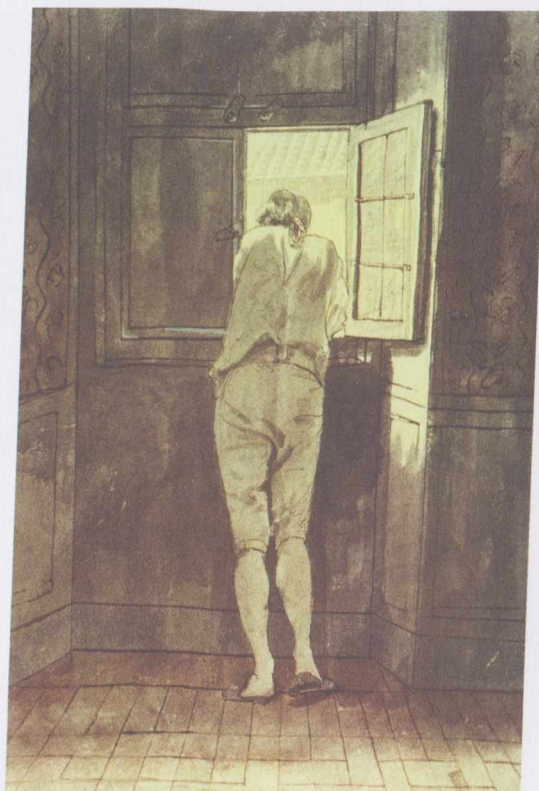
În iarna lui 1949, Londra era sumbră şi apăsătoare. Ploaia nu conţinea, era criză economică, mâncarea era raţionalizată şi o mare parte a oraşului purta încă semnele bombardamentelor din timpul războiului. O fostă actriţă de origine aristocrată, în vârstă de 36 de ani, şi care îndura o căsătorie nefericită, se întorsese de curând în capitală, unde trecea printr-o perioadă extrem de nefastă. Îşi petrecuse anii războiului în sudul Franţei, în Grecia şi Egipt, iar acum se stabilise într-un apartament din Chelsea, unde curentul trecea prin uşi şi ferestre, de parcă nici nu ar fi existat. Mărturisindu-şi „pofa agonizantă după soare“, ea îşi mărturisea, de fapt, nu doar dorul după o climă mai temperată, cât mai ales dorul de oamenii, de stilul de viaţă şi de arhitectura mediteraneană. Poftele ei se aplecau cu precădere asupra mâncării. În vreme ce londonezilor li se servea supă de făină cu apă, condimentată doar cu piper, chifteluţe din pâine şi zgârciuri, ceapă şi morcovi deshidrataţi, carne sărată de vită şi „broască în gaură“ (*n.r. toad in the hole* – o reţetă tradiţională englezească, un fel de sufleu cu cârnaţi), ea visa la paella, cassoulet, caise, smochine coapte, brânză de capră din Grecia, cafea turcească, kebab cu ierburi aromatice, *zuppa di pesce*, *spaghetti alle vongole* şi dovlecei prăjiţi.

Elizabeth David își exprima poftele într-o serie de articole și rețete pentru revista Harper's Bazaar, care au fost ulterior adunate în *O carte de bucate mediteraneene* (1950), prima sa lucrare publicată. A urmat o serie aclamată de cărți de bucate, printre care: *French Country Cooking*, *Italian Food*, *Summer Cooking* și *French Provincial Cooking*. Când s-a stins din viață, în 1992, Auberon Waugh remarcă, fără intenția de a hiperboliza, că a fost scriitoarea care a adus cea mai semnificativă îmbunătățire vieții britanice în secolul XX.

Privite dintr-o perspectivă îngustă, lucrările ei prezintă modul în care trebuie pregătit aluatul de pizza sau prăjiți calamarii. La un nivel mai profund însă ele sunt o celebrare a valorilor Sudului, destinată unui public din Nord, care părea să le fi uitat, spre sărăcirea sa psihologică și nutrițională. Începând din secolul al XVII-lea și până în zilele noastre, părțile mai reci, din partea de nord a lumii, au fost în centrul evenimentelor, spiritul lor influențându-ne decisiv civilizația. Multe dintre mutările cheie din domeniul teoriei ideilor, științei sau industriei au fost concepute de-a lungul sumbreelor și interminabilelor ierni sau al verilor nestatornice din Amsterdam, Berlin, Edinburgh, Londra, Tokyo sau Seattle. Valorile Nordului au dominat imaginarul modern; printre ele se numără raționalitatea, știința, mintea mai degrabă decât trupul, amânarea plăcerii mai degrabă decât hedonismul clipei și nevoile individului mai degrabă decât ale colectivității.

Pentru mulți și, în special, pentru artiști și gânditori, această dominație a nordului a atras după sine dorința pentru contrariu. Susținătorii nostalgici, înflăcărați ai Sudului au arătat pericolele și frustrările născute din hiperintelectualism și negarea cerințelor trupului; ei au deplâns puritanismul și izolarea socială, venerând instinctul în detrimentul științei. Ei au definit Sudul ca o stare mentală, mai degrabă decât o simplă zonă geografică. De exemplu, în anii 1780, Goethe a fost atât de mișcat de prima sa călătorie în Italia, încât a ajuns să regrete tot ce se întâmplase până în acel punct al vieții sale (76). Acesta, declara el, era locul în care aparținea cu adevărat, cei 38 de ani anteriori părându-i să fi fost „o vânătoare de balene în Groenlanda”. El „trăia această fericire ca pe o excepție care ne îndreptățește să ne bucurăm de ea ca și când ar fi o regulă a naturii noastre”. Dincolo de antichități și arta renascentistă, ceea ce l-a atras pe Goethe la Roma a fost felul în care îl transforma orașul. Mânca multe fructe (avea o mare pasiune pentru smochine uscate și piersici, care erau greu de găsit acasă,

*O parte din ceea ce
aprecia Goethe era
cultura cămășilor cu
mâne lungă și papucii.
— 76. Johann Heinrich
Wilhelm Tischbein,
Goethe la fereastra
apartamentului său
din Roma, 1787*



în Weimar), își găsisse o iubită, o localnică pe nume Faustina, și petrecea după-amieze fiebinți în pat cu ea. Își schimbaseră viața formală de birocrat într-una mult mai liberală, printre artiștii Romei.

Goethe este personalitatea cea mai remarcabilă dintre mulți cetățeni germani distinși, care au fost transformați de călătoriile în Sud, și care au mărturisit că înainte de acestea, personalitatea le fusese dezechilibrată de întunecimea sumbră a Nordului.

Pe urmele lui Goethe, Nietzsche se îndreaptă în 1876 către Sorento, în Golful Napoli. Înoată, vizitează Pompeiul și templele grecești de la Paestum și, atunci când servește masa, descoperă lămâile, măslinile, mozzarella și avocado. Călătoria îi schimbă modul de gândire:

se distanțează de pesimismul neocreștin care-l caracterizase anterior, devenind adeptul însuflețitoare doctrine a elenismului. Mulți ani mai târziu, cu experiența Italiei încă vie în minte, scria: „Aceste lucruri mărunte – alimentația, peisajul, clima, relaxarea, întreaga cazuistică a egoismului – au, mai presus de orice concepere, o mai mare importanță față de ceea ce a fost considerat important până în prezent.“

Cyril Connolly ar fi fost de acord. În iarna londoneză a lui 1942, criticul literar și eseistul englez, avid cititor de Goethe și Nietzsche, își declara cu jovialitate intenția de a pune bazele unei religii noi, în care cele mai sacre elemente aveau să fie măslina și lămâia, altfel spus, cele două elemente culinare totemice ale Mediteranei. Connolly își amintea de o versiune mai fericită a sa, în care conducea prin Franța către Mediterană, „lăsând în urmă kilometri de drum, în acordurile cântecului *Blue Skies*, către mirajele unduitoare întunecând orizontul de pe Nationale Sept, pe marginile căruia platanii șopteau prin geamurile deschise, în vreme ce parbrizul se îngălbenea de musculițe strivite, ea cu ghidul Michelin în brațe, pe scaunul de alături, cu părul prins într-o eșarfă...”

Pentru oameni ca Goethe, Nietzsche sau Connolly, sudul înseamnă fericirea deplină, dar nu puteau rămâne acolo mult timp. Întrebarea pe care și-o puneau, și pe care ne-o punem și noi, vizează felul în care am putea păstra în noi o parte din împlinirea trăită în ținuturile Sudului. Cum ar putea cineva să revendice drepturi neîntrerupte la virtuțile Sudului după ce s-a întors în Nord? Răspunsul și în acest caz, la fel ca în multe alte, depinde exclusiv de ceea ce păstrează și transmite aceste experiențe: arta.

Dacă Elizabeth David păstrează Sudul în felurile de mâncare, la începutul secolului al XIX-lea, în Prusia, arhitectul Karl Friedrich Schinkel căuta să-l păstreze în cărămizi și mortar (77). El proiectează în împrejurimile Berlinului o serie de vile în stil neorenescentist, ale căror logii deschise și pergole erau adevărate memoriale arhitectonice, ridicate în amintirea serilor calde din Roma și Napoli. Cu toate că în arhitectura tradițională nordică, natura este văzută ca inamic al omului, Schinkel era hotărât să schimbe această percepție și să creeze o clădire care să comunice acelei părți din noi care se simte bine în natură.

Un secol mai târziu, același spirit transpare în lucrările lui Le Corbusier (78). În 1911, după terminarea studiilor, arhitectul elvețian



*Să iei Sudul
cu tine acasă.*

— 77. Karl Friedrich
Schinkel, Casa Grădinarului
Curtii, 1829–1833

pornește în jurul Mediteranei, făcând popasuri îndelungate în Grecia și Turcia. Dincolo de temple, era fascinat de arhitectura caselor de coastă, vopsite în var stins și spiritul lor simplu, aerisit și neornamentat. Ceea ce numim acum „Modernism” este, în mare parte, o încercare de a recrea albul arhitecturii eleniste vernaculare într-un climat nordic, folosind oțel, sticlă și beton. La etajul superior al vilei sale Savoye, de lângă Paris, Le Corbusier proiectează ceea ce el numește un „solariu” și își informează clienții care, inițial, se arată reticenți ideii că o viață bună are nevoie de băi de soare frecvente între zidurile de beton ale casei. Precum o pergolă în Prusia, un solariu ar putea să nu fie cea mai practică și de nelipsit parte a unei clădiri în Île-de-France. Dar asemenea structuri susțineau cauza unui păgânism al spiritului, indiferent de vreme.

Nu ar trebui să ne așteptăm ca reprezentările artistice ale Sudului, realizate de nordici, să fie tocmai precise în privința a ceea ce înseamnă să trăiești într-o climă însorită. Atunci când luăm în considerare cea mai mare parte din arhitectura, arta sau scrierile despre Grecia și Roma antică, care au luat amploare în secolele XVIII–XIX, de exemplu, nu trebuie să ne mire reprezentările incomplete ale condițiilor de trai din Antichitate.



*O casă care
vrea s-o locuiești
cu Sudul în suflet.*

— 78. Le Corbusier,
Solarium la Vila Savoye, 1931

Ceea ce învățăm este mult mai interesant, și anume cum și-au dorit oamenii ca aceste locuri să fi fost. Cu alte cuvinte, niște rectificări ale hiper-intelectualizatorilor și asexuatelor perspective de sine, mult prea jenate și stingherite ca să se concentreze asupra corpului uman. Atunci când artistul anglo-olandez, Sir Lawrence Alma-Tadema pictează scene suprealiste din viața cotidiană a Imperiului Roman, țelul său nu este reproducerea adevărului istoric (79). Adevăratele băi romane erau cu mult mai murdare, mai practice și mai puțin însuflețite decât cele redade de el. Ideea lucrărilor sale nu viza redarea realității; el urmărea să-și influențeze publicul victorian și edwardian, obișnuit să poarte crinoline și corsete, către acceptarea naturii fizice și descoperirea unui erotism mai exuberant, mai jucăuș și mai natural.

Un motiv similar poate fi observat la David Hockney, un artist englez care, după ce și-a petrecut copilăria în Yorkshire, ajunge în California – un loc care, pentru mulți artiști, era echivalentul a ceea ce însemnaseră Grecia și Roma pentru predecesorii din secolul al XIX-lea. *Portretul unui artist* nu se vrea un comentariu social la adresa vieții de pe Coasta de Vest și nu aparține omului din piscină (80). Lecțiile de tihnă a simțurilor și desfătarea din elegantele piscine erau menite să fie îndrăgite acasă, în





PAGINA PRECEDENTĂ

*Nu contează că Roma nu era
chiar așa în realitate.*

— 79. Sir Lawrence Alma-
Tadema,
Un obicei preferat, 1909

DEASUPRA

*În ploioasa Anglie avem cea
mai mare nevoie de așa ceva.*

— 80. David Hockney,
*Portretul unui artist (Piscină
cu două siluete)*, 1972

Marea Britanie. Un californian privind această imagine ar spune: „acesta sunt eu“, dar scopul urmărit de artist era ca omul de afaceri îngust la minte din Yorkshire să îndrăgească opera și să recunoască în ea invitația de a se reforma spiritual spunând: „acesta ar trebui să fiu eu“.

Nu ar trebui să înțelegem de aici că Sudul este uitat în mod accidental. Solicitățile la care suntem supuși de condiții climaterice reci justifică faptul că alegem valorile Nordului. Una dintre dilemele existențiale ale condiției umane o constituie gestionarea tensiunii intrinsece dintre rațiune și trup, dintre instinct și intelect. În multe locuri, și pentru lungi perioade din istorie, societățile au fost nevoite să se organizeze pentru a putea face față condițiilor climatice și geografice. Marile realizări ale științei, tehnologiei și spiritului antreprenorial au fost preocupate de găsirea metodelor de a ne elibera de dependența față de natură. Animalele

au fost domesticite și puse la muncă, râurilor li s-au adăugat baraje, au fost săpate canalizări, mlaștinile au fost secate, iar pădurile tăiate pentru cultivarea unor locuri până atunci improprii agriculturii. Majoritatea producțiilor culturale s-au devotat depășirii limitărilor naturale.

Încrederea și desfătarea în natură constituie excepția. De-a lungul timpului, pentru oamenii din Nord părea ciudat să își dorească să poarte haine largi, să mănânce la terase feluri de fructe de mare, pregătite extrem de simplu, sau să se plimbe de-a lungul coastei. Este nevoie de multă disciplină și rațiune înainte ca o parte a societății să decidă că scopul cel mai adecvat al existenței este comuniunea cu natura.

Cu siguranță, pentru o viață bună este nevoie de un echilibru judicios între revendicările contrastante ale Nordului și Sudului. Pentru mulți dintre locuitorii planetei, balanța a înclinat spre artificialitatea excesivă, astfel încât, în ultimii 200 de ani, am continuat să căutăm modalități de a ne satisface instinctual nevoile primare păgâne. Nu există nicio soluție universală pentru ceea ce ne lipsește și nici nu putem ști care ar fi tipul de artă de care ar trebui să ne înconjurăm, totul depinde de dezechilibrul interior al fiecăruia și de înclinațiile pe care le avem. Ar trebui să întreprindem o cercetare atentă a geografiei noastre interioare înainte să decidem dacă aparținem grupului care ar frunzări rețetele laborioase de calamar, așa cum spune Elizabeth David, sau s-ar bronză visând cu ochii deschiși la California și piscinele ei din Santa Monica, pictate de David Hockney.

Anticipând toamna

Natura nu este doar o coordonată a vieții, este forța care ne conduce către moarte. Când spunem că trebuie să trăim „în armonie cu natura“, acest lucru înseamnă disponibilitate nu doar pentru pasiunea tinereții și frumusețea luminii soarelui, ci și pentru acceptarea toamnei și declinului.

Există un sens tehnic în care știm că va trebui să murim, dar asta nu înseamnă nicidecum conștientizarea propriei mortalități în viața de zi cu zi, în mod senzorial. Fiecare șoarece și fiecare girafă vor muri, dar presupunem că aceste ființe nu sunt preocupate de propriul sfârșit. Totuși, a trăi ca ființe raționale și conștiente, „în armonie cu natura“, implică necesitatea abordării viitorului conștienți de finitudinea vieții,

de ruperea noastră din mijlocul celor dragi, de faptul că trupurile noastre vor suferi înjosiri șocante și că, atunci când aceste lucruri se vor petrece, ele vor fi complet în afara controlului nostru. Acesta este, poate, gândul cel mai greu de suportat. Rareori îi permitem să ne pătrundă în conștiință; ne surprinde uneori, la ore târzii din noapte, dar suntem maeștri în negarea sa brutală.

Neliniștea pe care o reprimăm nu vizează doar momentul propriu-zis al sfârșitului, ci și faptul că vom îmbătrâni și că ne vom pierde sănătatea, ofilindu-ne treptat și devenind tot mai fragili. Faza curentă a propriei vieți este tranzitorie și, privind retrospectiv, volatilă. Pentru tinerii de 20 de ani, miile de ore petrecute la vârsta de șapte ani nu vor însemna mare lucru. Celui de 50 de ani, întregul deceniu în care a avut 20 de ani i se va părea doar un intermezzo. Ne confruntăm cu faptul ciudat, dar cu semnificații profunde, că problemele aparent copleșitoare din viața noastră sau zilele care par să se întindă la nesfârșit și orele de trăire intensă sau apatie vor ajunge, în cele din urmă, să pară insignifiante, niște detalii neclare dintr-un trecut îndepărtat.

Și aici arta ne poate fi de ajutor, forța ei imaginativă depășind prezentul și pregătindu-ne eurile raționale și senzoriale pentru locul spre care natura ne va purta la un moment dat. În portretul unui cuplu în vârstă, Jan Gossaert evidențiază felul ușor diferit în care fețele celor doi au fost afectate de greutățile vieții (81). Ei nu par prea fericiți, ei înșiși sau unul cu celălalt, dar nici nu par nemulțumiți sau deprimăți. Pe pălăria bărbatului se poate vedea o insignă aurită, pe care este gravată imaginea vădit sexuală a unui cuplu mult mai tânăr. Insigna este ca o amintire, acum mică și îndepărtată, a cuplului pe care îl formau la începutul relației lor. Aceasta este o imagine care ar trebui privită nu la bătrânețe, ci în tinerețe. Artă ne poate aduce astfel vești despre viitor.

În 1972, psihologul Walter Mischel, de la Universitatea Stanford, California, întreprinde un experiment, devenit între timp faimos, la Bing Nursery School. Copiilor le este arătată o beza, după care sunt puși să aleagă: fie o mânăncă pe loc, fie, dacă se abțin să o mănânce timp de un sfert de oră, urmează să primească încă o beza. Doar aproximativ o treime dintre copii sunt capabili să-și amâne plăcerea suficient de mult cât să poată primi suplimentul promis. Observația simplă are implicații profunde: ea sugerează că, pentru unii oameni, viitorul pare „mai” real decât pentru ceilalți. Capacitatea noastră de a aștepta depinde de gradul în care consecințele acțiunilor întreprinse au



Și tu vei ajunge tot așa.

— 81. Jan Gossaert,
Un cuplu în vârstă (detaliu
dreapta), cca 1520

semnificație în mintea noastră. Faptul că, ulterior, persoana care a fost pusă să aleagă va gândi: „ce bine ar fi fost dacă nu aș fi mâncat bezeaua, pentru că acum aș fi avut două“, va fi mai mult sau mai puțin pregnant, în funcție de firea fiecăruia. Copiii care au arătat că sunt capabili să se abțină au demonstrat o conexiune mai realistă, dar și mai intimă cu persoanele în care aveau să se transforme mai târziu; au fost mai capabili să proiecteze viitorul. Aceasta este o facultate pe care arta ne-o poate cultiva.

Experimentul reproduce în miniatură, și la nivelul pretențiilor copilărești, aceeași temă pe care arta o abordează la o scară mai mare, adaptată percepției adulte. Un tablou, așa cum este cel pictat de Jan Gossaert, urmărește să ne arate o stare viitoare a propriei existențe. Acesta este și scopul insignei aurite: dacă cei din imagine au fost odată o versiune a ta, tânărule privitor, iar ei au ajuns acum să arate astfel, și tu vei ajunge într-o bună zi o versiune a lor. Admite acest lucru acum, când încă mai ai puțin timp la dispoziție.

Artă rectifică scăpările memoriei: pur și simplu, nu ne putem proiecta ca ființe dependente de trecerea timpului. Nu știm exact încotro ne îndreptăm cu adevărat și nici cât de mult timp avem până să ajungem acolo, uitând între timp pe unde am trecut; 80 de ani este prea mult pentru o minte imperfectă ca să le păstreze vii și nealterate, fără un pic de ajutor. La fel cum se întâmplă în atâtea alte domenii, avertizarea joacă un rol cheie. Timpul își pierde omnipotența dacă vom fi pregătiți pentru ceea ce ne așteaptă. Vom lua decizii mai înțelepte dacă realitatea viitorului

nostru, sau măcar traiectoria previzibilă a vieții noastre, va fi actualizată mental. Astfel, un proiect valoros pentru artiști ar fi să acționeze ca prevestitori, iar arta să devină un sprijin pentru imaginația noastră fragilă.

Spiritul călăuzitor al acestui gen de sprijin se regăsește și în lucrarea lui Ian Hamilton Finlay *Mica Sparta* (în orig. *Little Sparta*), grădina sa din apropierea orașului Edinburgh (82, 83). Printre mestecenii subțiri și florile de câmp, care împânzesc Pentland Hills se află o tăbliță, ca o piatră funerară antică, la baza căreia a fost inscripționat rezonantul motto latin *et in arcadia ego*. Aceste cuvinte sunt chiar vocea mormântului: „Eu, moartea, sunt aici, în sânul vieții.“ În lumea clasică, Arcadia reprezenta peisajul rural ideal: un loc în care viața este simplă, lipsită de complicații și dulce. Inscripția ne spune: chiar și în acest loc, în care viața pare bună și dreaptă, nu poți scăpa de propria-ți mortalitate. Suntem provocați să ne reamintim natura noastră trecătoare chiar în punctul în care suntem gata să o dăm uitării. Versiuni ale acestei imagini ar trebui să decoreze sălile de sedință, foaierele școlilor de business și ar trebui să apară pe site-urile de matrimoniale. Acestea sunt locurile arcadiene ale lumii moderne: locurile în care apetitul pentru succes, pentru activitate intensă, pentru speranță și pentru simțul posibilităților de viitor este adus în centrul atenției.

Scopul unor astfel de imagini nu este să ne descurajeze și să ne deprime, lăsându-ne lipsiți de voință și nehotărâți. Dimpotrivă, ambiția este să ne clarifice judecata cu privire la ceea ce este cu adevărat important în prezent, insuflându-ne o viziune realistă a propriei mortalități. Din acest punct de vedere, prezentul nu devine complet lipsit de valoare; de fapt, valoarea sa crește. Ceea ce se petrece acum este că devenim conștienți de nevoia de a ne dedica viața unor întreprinderi cu adevărat valoroase.

Într-o ideală Galerie a timpului, după ce au contemplat lucrarea lui Hamilton Finlay, vizitatorii ar trebui să se îndrepte către un tablou de Jacques-Louis David (84). În el apare imaginea unui bătrân, Belisarius, fost general în armata împăratului Iustinian, care în secolul VI recucerise o parte a teritoriilor care aparținuseră Imperiului Roman de Răsărit. După numeroase succese, generalul Belisarius își pierde forțele și mințile, căzând victimă intrigilor politice și, potrivit legendei, ajungând să cerșească pe străzi. Soldatul din stânga imaginii îi fusese subordonat, iar acum este șocat să-și vadă comandantul ajuns în această condiție



DEASUPRA
*Să ne păstrăm dependența de
 timp în centrul atenției.*
 — 82. Ian Hamilton Finlay,
Mica Sparta, Dunsyre,
 Scoția, 1966–2006

DREAPTA
 — 83. Ian Hamilton Finlay,
Et In Arcadia Ego, 1976





*Cândva el era
cel care comanda.*

— 84. Jacques-Louis David,
Belisarius cerșind, 1781

degradantă de extremă sărăcie și înjosire. Suferințele și umilințele la care ne supune bătrânețea devin și mai semnificative prin prisma victoriilor repurtate în trecut. Tabloul sugerează că puterea și competența nu reprezintă o pavăză împotriva ravagiilor naturii. I s-a întâmplat lui, iar el era odată așa cum ești tu, având calități poate chiar mai impresionante decât cele pe care le vezi tu în tine, astfel că vei suferi același deznodământ, într-o formă sau alta.

Imaginați-vă acum o fotografie a unor copaci și frunze, toamna (85). Aici vedem ceva care, într-un fel, ne este extrem de familiar. Frunzele se vestejesc și cad mereu. Toamna urmează cu necesitate primăverii și verii. Dacă însă întâlnim această imagine într-o galerie de artă dedicată timpului, îmbătrânirii și morții, având încă proaspete în minte lucrările anterioare, ea va căpăta un scop special. Ni se solicită încadrarea



*Contemplându-ne
propria mortalitate
în frunzele care cad.*

— 85. Ansel Adams,
*Plopi în zori, toamna, canionul
râului Dolores, Colorado, 1937*

gândurilor pe care le avem despre finitudine în orizontul larg al naturii. Facem parte din natură; secvențele acesteia ne sunt aplicabile în aceeași măsură ca și plantelor.

O trăsătură centrală a experienței umane este că, în vreme ce ne cunoaștem pe noi înșine dinlăuntru, având o înțelegere imediată și intuitivă a ceea ce înseamnă să fim noi înșine, pe ceilalți îi întâlnim doar din exterior. Îi putem simți apropiați, putem chiar să ajungem să-i cunoaștem foarte bine, dar întotdeauna va rămâne un decalaj. De aceea, în accepțiunea propriei individualități există o ușoară alienare și diferențiere de restul lumii. Ceea ce vedem că se întâmplă altora nu este neapărat nevoie să ni se întâmple și nouă; acesta este rezultatul natural al felului în care ne este structurată mintea. Desigur, acest lucru nu este adevărat și nici nu vom putea evita soarta tuturor semenilor noștri. Avem mereu nevoie de obiecte și practici culturale care să ne accentueze trăsăturile comune și inevitabile ale existenței. Propria noastră viață poate părea specială, dar nu poate fi esențialmente diferită.

Imaginea copacilor toamna invită la contemplare. Ne provoacă să ne privim ca ființe legate de ritmurile naturii. Astfel ne diminuează, chiar



Solemnitate serenă.

— 86. Hiroshi Sugimoto,
Atlanticul de Nord,
Faleză Mober, 1989

ne poate alina, durerea propriei dispariții, pe care nu o mai percepem ca o oroare deosebită, înțelegând că nu este un blestem sau o pedeapsă singulară.

Cu aceste gânduri în minte, să privim acum o imagine de o liniște profundă, solemnă (86). Lucrarea lui Hiroshi Sugimoto nu invocă explicit îmbătrânirea sau moartea, dar, plasată într-o serie de imagini care ne-au invocat deja aceste gânduri grave, devine extrem de relevantă. Ne însuflă exact starea mentală pe care am vrea să o cultivăm ca răspuns la astfel de temeri. Propria mortalitate nu trebuie să ne inspire panică, ci un sentiment de venerație. Ar trebui să fim încurajați să ne lăsăm privirea să cutreiere vasta unduire gri a mării. Ar trebui să ne afundăm într-o atitudine de indiferență. Apele timpului se vor închide peste noi; va fi ca și cum nu am fi trăit vreodată; lumea va merge mai departe în absența noastră. La scara infinită a lucrurilor suntem inimaginabil de mici.

Astfel de gânduri pot fi copleșitoare, dacă ne sunt inspirate într-un



*Perspectiva fundamentală
asupra vieții.*

— 87. NASA, ESA și Echipa
Hubble Heritage, *Globular
Cluster NGC 1846*, 2006

moment nepotrivit. Dar în acest caz au puterea stranie de a ne liniști. Imaginea ne depărtează de noi înșine; ne uităm speranțele și preocupările imediate, abandonându-ne contemplării orizontului nedeslușit și tonurilor pure ale cerului apos.

Să privim acum moartea unei galaxii îndepărtate, înregistrată de telescopul Hubble (87). Undeva aici, deși ochiul neexperimentat nu știe unde să o localizeze, o stea se află în convulsiile terminale ale unei explozii cataclismice. Toată materia inimaginabil de vastă care a compus-o și care s-a format infinitezimal de lent, dospind miliarde de ani într-un cuptor de energie, este acum eliberată înapoi în Univers. Știința întâlnește aici arta pentru a conferi demnitate și pentru a-i împrumuta o tragică grandoare înfricoșătoarei noastre fragilități.

Rezultatul privirii atente asupra propriului nostru sine trecător este că ne pregătește pentru ceea ce va urma făcându-ne astfel mai recunoscători

și pentru ceea ce avem; în acest fel, devenim mai buni. Secvența experiențelor și gândurilor inspirate de această galerie imaginară nu sunt neobișnuite sau deosebit de complicate. Așa trebuie să fie: problema nu este că nu le putem înțelege sau că avem nevoie de ocazii speciale pentru a percepe aceste idei obscure. Problema este că uităm ceea ce este evident. Aceste idei au nevoie de reînnoiri zilnice în viața noastră interioară; trebuie să ne întoarcem permanent la ele. Învelite în imagini memorabile, trăiesc mai pregnant în mintea noastră; sunt astfel mai ușor transferabile conștiinței și mereu la îndemână.

Arta ne invită la o cultură care anticipează suferința și descompunerea, un lucru pe care propria noastră cultură îl neagă. Galeria viitorului vor lua în serios acest lucru, transformându-se într-un refugiu public, adecvat și liniștitor pentru anxietățile trecătoare care ne bântuie nopțile.

Sensul frumosului

Un tip special de nefericire provine din devalorizarea propriilor circumstanțe deoarece nu corespund celor pe care le regăsim în artă. Arta conferă prestigiu, iar atunci când lipsește, când nu s-a conectat la realitatea personală, trăim o senzație dureroasă, invidioasă că realitatea frumosului și a interesantului ne este complet străină.

Ne este de ajutor să înțelegem că acea senzație pe care o avem uneori că farmecul este în altă parte a fost întotdeauna prezentă, inclusiv în locuri în care acum, datorită artei, nu avem nicio îndoială că există o oarecare valoare. Am fost educați că nu trebuie să dăm vina neapărat pe locurile în care ne aflăm; mai degrabă, trebuie să fim conștienți că le denigrăm deoarece artiștii nu ne-au deschis ochii către ele. Munții, de exemplu, pe care suntem obișnuiți să-i considerăm frumoși în sine, ni se par așa în mare parte datorită eforturilor îndelungate ale artiștilor.

În 1844, scriitorul american Ralph Waldo Emerson, publică un eseu intitulat *Poetul*, în care deplânge tendința tradițională a poeziei și picturii de a găsi frumusețea mai ales în peisaje rurale și în colțuri de natură sălbatică, liniștită. Pe măsură ce Revoluția Industrială își face simțită prezența, Emerson deplânge atitudinea poezilor nostalgici, dezgustați de imaginile din ce în ce mai comune ale căilor ferate, fabricilor, canalelor, depozitelor sau macaralelor, pe care le consideră intruziuni vizuale care distrug armonia lumii. În contrapondere, spune el, „adevăratul poet le

vede integrate în marea ordine a naturii, în aceeași măsură ca un stup de albine sau geometrica pânză a păianjenului. Natura le include în cercurile sale vitale extrem de rapid, iubind mașinile ca pe proprii copii.“ El ne încurajează să abordăm aceste aspecte fără prejudecăți, fără să căutăm doar confirmarea obișnuințelor noastre de percepție, lăsând loc în sufletul nostru pentru recunoașterea formelor alternative de frumusețe.

Provocarea artistului modern constă în a ne face sensibili la farmecul peisajelor moderne, care înseamnă, cu precădere, cele pe care industria și tehnologia și-au lăsat amprenta. Primul impuls este să susținem că un turn de apă, o autostradă sau un șantier naval nu pot avea nimic frumos, dar am greși profund dacă nu ne-am schimba opinia. Artiștii, care constituiau odată avangarda celor care ne ajutau să apreciem natura neîntinată, ne conduc acum către frumusețea neobișnuită a peisajelor modernității.

Principalii susținători ai acestei idei au fost fotografii Bernd și Hilla Becher care și-au petrecut cea mai mare parte a vieții predând la influenta Kunstakademie din Düsseldorf. Ei și-au consacrat energiile creatoare producerii unor frumoase imagini de arhivă (nu fotografiau decât în zile înnorate, pentru a elimina orice umbră) cu peisaje industriale cărora nimeni nu le acordase înainte atenție (88). Titlurile cărților denotă distonantele lor interese tehnice: *Water Towers* (Turnuri de apă), *Blast Furnaces* (Furnale), *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (Basculatoarele minei de cărbuni din Pennsylvania), *Gas Tanks* (Rezervoare de gaz), *Industrial Façades* (Façade industriale), *Mineheads* (Ventilatoare de mină), *Industrial Landscapes* (Peisaje industriale), *Basic Forms of Industrial Buildings* (Modele fundamentale de clădiri industriale), *Cooling Towers* (Turnuri de răcire), *Grain Elevators* (Silozuri de cereale). După câteva decenii în care a fost ignorată, opera lor câștigă teren. Deschid o galerie la New York, Muzeul de Artă Modernă (MOMA) le expune câteva lucrări și astfel intră definitiv în panteonul artiștilor la modă ai secolului XX. Unii dintre studenții lor de la Kunstakademie (Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer și Elger Esser) le duc mesajul și mai departe. Mulțumită acestui grup, astăzi pare perfect normal – ceea ce nu era cazul în 1950 – să te oprești în fața unui turn de apă și să-i admiri frumusețea.

Fotografia orașului Salerno de Andreas Gursky ne invită să-i împărtășim trăirea la vederea portului, încărcat de o profundă fascinație și neașteptată frumusețe (89). Suntem atât de neatenți la asemenea locuri, încât este surprinzător chiar și să vedem o fotografie a unui port într-o

DREAPTA

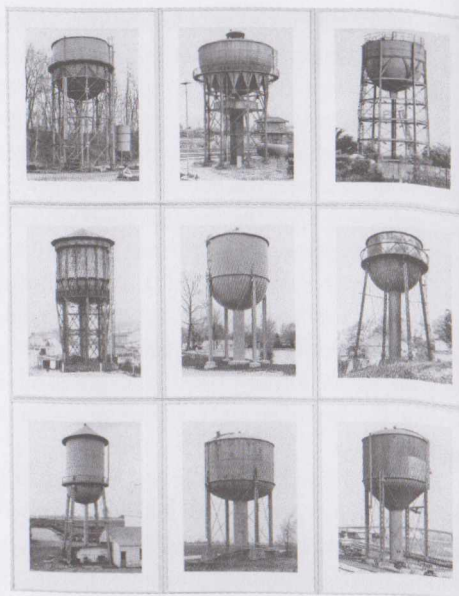
*Învăță să vezi frumusețea
chiar și aici.*

— 88. Bernd și Hilla Becher,
Turnuri de apă, 1980

PAGINA URMĂTOARE

Frumusețea industriei.

— 89. Andreas Gursky,
Salerno, 1990



galerie de artă. Rareori ne întrebăm de unde provin bunurile sau cum au ajuns în viețile noastre, în afara cazului în care, ocazional, există vreo referință, scrisă mărunț, la orașul Shenzhen, din provincia Guangdong, pe un pachet cu bomboane de mentă, sau vreo etichetă pe o nouă pereche de ciorapi, pe care scrie „Made in Ecuador“, care sugerează o poveste impresionantă și misterioasă, și care te nedumerește cu mult mai mult decât ți-ai fi închipuit. Gursky știe cum să fructifice astfel de indicii.

Marile uși ale cargobotului se deschid: înăuntru sunt o mie de autoturisme de mărime medie, acum toate perfecte și identice, dar timpul va da fiecăreia dintre ele o identitate unică. Unele vor fi locuri de măcel și tragedie; altele vor fi niște săli de concert mobile; unul va fi scena reconcilierii unui cuplu pasional, când, după ani de răceală, cei doi își vor mărturisi dragostea și regretul pentru timpul irosit; într-altul, un copil își va mânca sendvișul în drum spre meciul de tenis care îl va propulsa către gloria sportivă. Comasate în acest fel, putem observa abundența uimitoare și energia creativă a vremurilor noastre.

Containerele conțin aditivii neonorați, dar care ne fac viața mai bună în atât de multe feluri: poliolii care păstrează pasta de dinți fluidă, acidul



citric care previne descompunerea detergenților, izoglucoza care îndulcește cerealele, tristearatul de gliceril care ajută la fabricarea săpunului sau guma de xantan, care omogenizează sosul de friptură. Atunci când ne gândim la economie, ne gândim la numere, la faptul că produsul intern brut crește, la fel și rata șomajului. Cât de puțin știm totuși despre procesele care stau în spatele acestor indicatori – rețeaua de alimentare, chimia, mecanica – sau despre porturile pe care le putem vizita în compania lui Andreas Gursky.

Noii artiști ai naturii

De-a lungul istoriei, artiștii au considerat de datoria lor să descrie felul în care percepeau natura. Adeseori, acest tip de narațiune a constat în ilustrarea unei părți din natură care i-a impresionat în mod special. Dürer, de exemplu, depune eforturi remarcabile și multă pricepere tehnică pentru reproducerea lujerilor și frunzelor (90).

Una dintre cele mai binevenite și interesante evoluții ale secolului XX a constituit-o lărgirea accepțiunii termenului de „artist”. Artiștii nu sunt neapărat cei care ne prezintă o lucrare reprezentând natura sau orice altceva. Ei pot fi oamenii care creează oportunitățile de percepere a naturii – sau a orice altceva – într-un mod mai direct și mai semnificativ. Avem aici o evoluție și nicidecum o respingere a ambițiilor lui Dürer. Dürer spera că cel care îi vede lucrările va simți imboldul să meargă în natură să repete ceea ce făcuse el: să privească cu mare atenție și devotament câteva dintre aspectele semnificative ale lumii naturale.

Artistul devine acum cel care își coregrafiază experiența pe care ai putea-o avea, mai degrabă decât cel care înregistrează propria experiență. Continuăm încă să digerăm implicațiile depline ale acestei schimbări epocale, care îndepărtează artistul de atelier și de șevalet, și îl apropie de oamenii de afaceri, politicieni, lideri religioși, arhitecți, urbaniști și manageri de circ.

Principalul susținător al acestei abordări novatoare este artistul american James Turrell. La o primă impresie, lucrarea sa pare să ilustreze o imagine ovală a cerului, încadrată într-o ramă de aceeași formă, de un cenușiu foarte închis. Ceea ce vedem noi, de fapt, este un luminator proiectat special în acoperișul unui observator. Treptat, norul se va extinde și se va deplasa de-a curmezișul vizorului; lumina va scădea. Ar putea chiar să plouă. Doar că semnificația imaginii nu se limitează la ce vedem. De jur împrejurul încăperii este o bancă simplă de piatră; este sugerată ideea adunării unui grup, fiecare dintre aceștia privind către cer. Este vorba de împărtășirea unei experiențe individuale profunde. Astfel, încăperea este ca o biserică, în care cel mai important lucru îl constituie experiența comunității, chiar dacă transcendentală. Locul invocă tăcerea, răbdarea și venerația. Pare o impietate să nu zăbovești aici, să bârfești sau să nutrești gânduri urâte despre alții.

Turrell este interesat de arta participării, mai degrabă decât de calitatea de simplu spectator. Fiecare trăiește alături de ceilalți sentimentul dat de lumina apusului, spargerea valurilor de țărm sau conturul îndepărtat al munților. Încă de la sfârșitul anilor '70, Turrell lucrează la Craterul Roden – un con de cenușă vulcanică, înalt de 200 de metri – la elaborarea acelor spații interioare care încadrează și intensifică experiențele celeste (91). Craterul rivalizează cu o catedrală, ca dimensiune și impact emoțional.



*Concentrează-te și privește
cu atenție.*
— 90. Albrecht Dürer,
O bucată mare de turbă, 1503



Artistul coregiază
o experiență totală.

— 91. James Turrell,
Craterul Roden,
Arizona, 1979.

Lucrările lui Turrell sunt fundamentale. Arta se transformă dintr-un creator de monumente închinat naturii într-un creator de percepții mai concise și mai semnificativ legate de natură. În loc să privim o imagine a ceva, stăm față în față cu obiectul respectiv. Cu toate acestea, rolul artistului rămâne crucial: experiența este modelată și structurată prin discernământul și imaginația unei minți creatoare.

Să analizăm turnul de observație, ridicat de artiștii Antony Gormley și David Chipperfield în Suedia, care ne oferă încă o oportunitate de a observa natura (92). Vei sta aici singur, o înălțime de 18 metri, în pâclă, printre frunzele umede. Contribuția artiștilor rezidă în această structură destinată trăirii naturii. Drumul spre vârf are o importanță crucială: ascensiunea se face printr-o cameră de beton cu o geometrie austeră, trecând apoi printr-un palier *open space* și o scară în spirală. Gormley și Chipperfield încearcă să elimine o parte dintre elementele arbitrar ale experienței. Ei intuiesc că elementele mai profunde și mai încărcate de semnificații intime ale contactului nostru cu natura sunt predispuse omiterii din cauza faptului că suntem distrași sau nepregătiți. Pavilionul de observare este menit să remedieze această situație. Cum ar putea acest concept de coreografiere a experienței să funcționeze în relație cu alte lucruri valoroase? Cum ar putea arăta o coregrafie echivalentă

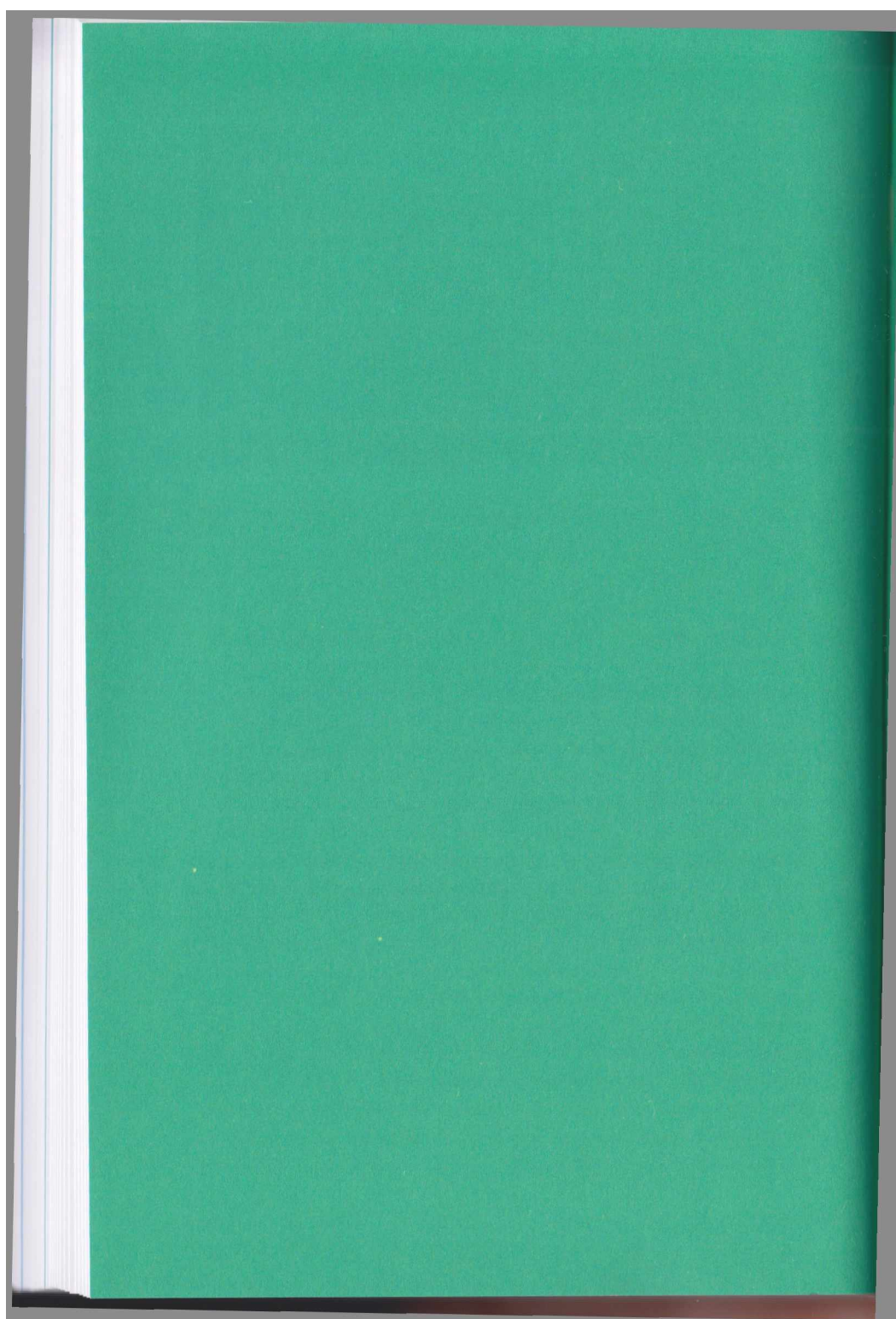


*Ce parte din tine
se simte acasă aici?*

— 92. Antony Gormley și
David Chipperfield, Turn
de observație, Suedia, 2008

a „dragostei”? Ar putea oare munca artistului depăși stadiul zugrăvirii dragostei evoluând către orchestrarea oportunităților de a trăi dragostea într-un mod mai deplin, la nivel planetar? Ambiția care stă la baza artei participative abia dacă începe să fie înțeleasă, iar consecințele sale analizate. Nu ar trebui să fie nimic ciudat în demersul unui artist de a ne schimba percepția asupra morții, de a ne îmbunătăți relația cu copiii sau de a ne descurca mai bine cu banii. A venit timpul să vedem în artist mai mult decât o siluetă în fața șevaletului.

Artistul viitorului ar putea fi un expert în mânăuirea pensulei și vopselelor sau filmului; dar, în plus, va trebui să aibă abilitățile unui arhitect, geolog, orator, politician sau om de știință. Ceea ce-l va diferenția ca artist va fi interesul pe care-l va demonstra pentru misiunea adevărată, istorică pe care o are arta: promovarea înțelegerii senzoriale a ceea ce este important în viață. Artistul va crea ocazii, ceea ce ar putea însemna un turn, un crater, un dîneu sau o grădiniță pentru evenimente care vor promova valorile cărora arta le-a fost întotdeauna devotată. Nu ar trebui să fim surprinși și nici să percepem ca o pierdere a ceea ce arta a reprezentat dintotdeauna faptul că artiștii deceniilor viitoare vor înceta să mai producă obiecte tradiționale, îndreptându-se în schimb către misiunea fundamentală a artei: schimbarea felului în care percepem lumea.



Banii

Arta ca ghid pentru
reformarea
capitalismului

Problema gustului

Rolul criticului în
educarea gustului

Către un Iluminism
capitalist

Către un Iluminism
investițional

Servicii de consiliere
profesională oferite
de artiști

Arta ca ghid pentru reformarea capitalismului

Nici chiar cei mai aspri critici ai capitalismului nu s-au putut abține, din când în când, să nu tragă cu ochiul la punctele sale forte: capacitatea de a manevra resurse, disciplinele manageriale, energiile sale prodigioase.

Burghezia, care abia dacă datează de un secol, a creat forțe de producție cu mult mai grozave și mai colosale decât toate generațiile anterioare, puse la un loc. Subjugarea forțelor naturii, mașinismul, aplicarea chimiei în industrie și agricultură, navigația cu aburi, căile ferate, telegraful electric, desțelenirea unor întregi continente pentru cultivarea agricolă, canalizarea râurilor, populații întregi ieșite ca din pământ – care dintre secolele anterioare ar fi putut prevesti că asemenea forțe de producție dormitau latente în sânul forțelor socioeconomice?

Karl Marx și Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, 1848

Cu toate acestea, așa cum întreaga planetă a devenit acum dureros de conștientă, capitalismul are o mulțime de neajunsuri. Din punctul de vedere al consumatorului, capitalismul își concentrează atenția asupra prea multor tipuri nepotrivite de bunuri și servicii. Pentru a începe enumerarea câtorva dintre acestea, să ne uităm doar la numărul infinit de modele de batoane de ciocolată, comparativ cu numărul insuficient de servicii de mediere a conflictelor domestice; sau să luăm oferta impresionantă de bilete de avion la preț redus, pe ruta Kuala Lumpur – Manchester, dar șansele extrem de mici de a-ți cumpăra o casă cu grădină, în apropierea locului de muncă. Capitalismul industrial produce nenumărate nimicuri ieftine, dar nu a produs multe orașe frumoase. Când vine vorba de producție, muncitori prost plătiți scot pe bandă rulantă pantofi sport meniți să exploateze angoasele existențiale ale adolescenților; educatorii din grădinițe, care îi ajută pe copii să își descopere vocațiile, sunt plătiți cu mai nimic comparativ cu pariorii bursieri, care jupoaie cu nepăsare dealurile din Borneo; directorii executivi, plătiți la rândul lor regește, își dedică cei mai buni ani din viață găsirii metodelor de promovare ale unei anumite mărci de pastă de dinți care să aducă vânzări net superioare față de o altă marcă de pastă de dinți, aproape identică; sistemul prioritizează succesul de scurtă durată față de beneficiile pe termen lung și tratează muncitorii ca pe niște mijloace de producție.

Este larg acceptată nevoia reformării capitalismului. Această carte afirmă că unele trăsături caracteristice fundamentale ale acestei reforme

se regăsesc pe tărâmul artei. Până acum însă toată această sursă crucială a discernământului nu a fost fructificată deoarece, la o primă vedere, arta pare un candidat neverosimil pentru expertizări macroeconomice.

Arta poate părea să nu aibă vreo legătură cu banii și munca. Avem tendința să o poziționăm lângă obiectele de lux, vacanțele și ocaziile speciale. Cei cu înclinații artistice pot privi capitalismul la fel cum era privit sexul de către persoanele politicoase în secolului al XIX-lea. La fel ca restul epocilor istorice, secolul al XIX-lea era obsedat de sex, doar că persoanele sensibile și contemplative erau atât de conștiente de pericolele sale, încât se fereau să abordeze subiectul în mod deschis, ajungând să ofere predici despre puritate și castitate. Pe de altă parte, comentatorii care vin din urmă au tendința de a explora cealaltă extremă glorificând sexualitatea și imaginându-și satisfacția doar în condiții de totală dezinhibare. Adevărul, desigur, este că sexualitatea este esențială, dar totodată este o sursă de suferință și de confuzie. La fel și capitalismul, care este în egală măsură un izvor de profundă impresiune și o sursă de uriașe frustrări.

În clipa de față, tindem către două fantezii dominante, dar contradictorii. Fie ne erijăm în versiunea economică a unui reformator social victorian, fiind partizanii ideii că banii sunt imorali, iar capitalismul trebuie abolit, fie, precum un guru al amorului liber din anii '60, glorificăm libertatea piețelor de capital fără să ținem cont de abuzurile sale. Lucrul de care avem nevoie – atât ca indivizi, cât și ca societate – este să avem o relație cât mai bună, mai înțeleaptă și mai onestă cu banii. Ne dorim să edificăm o economie care să valorifice magnificele forțe de producție ale capitalismului pentru a înțelege mai exact amplitudinea și profunzimea propriilor nevoi. Arta ne poate oferi calea către acest progres.

Problema gustului

La baza sistemului economic pe care îl numim capitalism se află urmărirea profitului prin vânzarea de bunuri și servicii într-o piață în care consumatorii sunt liberi să facă achiziții după bunul plac. Producătorii se străduiesc să ofere doar acele bunuri pentru care consumatorii se arată dispuși să plătească. În acest sens, capitalismul este atât de bun sau de rău, pe cât se arată a fi gustul consumatorilor. Astfel, în loc să dăm automat vina pe răutatea corporațiilor ar trebui să ne adresăm nouă înșine o parte dintre critici. Multe dintre problemele capitalismului se reduc la gustul și alegerile îndoielnice ale consumatorilor.



*Când gustul și banii
rămân paralele.*

— 93. Foaierul de la Caesars
Palace, Las Vegas, 1966

Atunci când ne lamentăm de vulgaritatea unui cazinou din Las Vegas sau ne cutremurăm la gândul calității cărnii folosite la prepararea hamburgerilor ieftini, poate că ar trebui să ne abținem de la a-i condamna pe proprietarii și managerii companiilor care comercializează astfel de produse (93). Nu este vina lor că acest gen de hrană se vinde în cantități enorme și nici că mulți oameni își doresc să-și petreacă timpul în locuri stupide. Producătorii celor mai insipide programe de televiziune nu produc distracție de joasă calitate dintr-o convingere ideologică. Acești oameni ne stau la dispoziție și ne vor oferi orice ne-am dori, atâta vreme cât alegerile noastre le aduc profit. Problema este că prea mulți oameni sunt ahtiați după lucrurile greșite și sunt dispuși să plătească pentru ele.

Dar ce înseamnă „greșite”? Unul dintre răspunsuri vizează costurile ascunse pe care anumite tipuri de afaceri le impută societății. Cazinourile pot provoca depresii, probleme familiale și alcoolism și, cu toate acestea, proprietarii nu sunt nevoiți să plătească pentru problemele create. Burgerii cu slabă valoare nutrițională cauzează obezitate și alte probleme de sănătate, însă costurile spitalizării nu sunt incluse în bilanțul anual al companiei. Scopul unor asemenea discuții poate fi lărgit pentru a include toate suferințele planetei.

Oricât de importantă este problema costurilor ascunse, ea nu surprinde motivul fundamental pentru care preferința inițială este greșită. Există și un alt fel de „greșit”: în sensul că aceste produse nu implică potențialul maxim al umanității, că o pasiune pentru anumite tipuri de mâncare, divertisment sau program de televiziune ne insultă potențialul uman. Tocmai această conștientizare intensifică ostilitatea față de costurile ascunse, care ne deranjează profund în ideea că sacrificarea planetei, sănătății, impozitării și muncii s-a făcut în numele a ceva profund sordid. Dacă încălzirea oceanelor ar fi fost efectul secundar al celor mai nobile aspirații, am fi considerat-o un lucru trist, dar să ne ruinăm viitorul pentru niște distracții nerealiste, demne de milă ne umple de frică și panică.

Poate părea răuvoitor să desconsiderăm preferințele unor oameni cumsecade, aparținând poate unei categorii defavorizate, catalogându-le drept inferioare. Ne temem că vom fi considerați elitiști sau snobi, deși în adâncul sufletului nu credem că suntem nici una, nici cealaltă. Deși suntem convinși că foaierul cazinoului din Nevada este grotesc sau că burgerul este sub orice critică, dar dacă trebuie să ne exprimăm gândurile public, ne abținem, de teamă să nu rănim sentimentele altora.

Dar nu este nevoie să fim întotdeauna atât de politicoși. În ciuda propriilor ezitări, putem evidenția gafele evidente ale celor care nu merită compasiune. Extrem de bogatul antreprenor și soția sa, care au construit somptuoasa vilă Prix d'Amour, la Perth, în vestul Australiei, erau superiori, social și economic, oricui ar fi îndrăznit să le critice avântul arhitectural (94). Problema lor a fost lipsa de gust comparativ cu posibilitățile materiale avute. Din punct de vedere financiar, cei doi aveau același potențial ca un prinț din familia de Medici, dar, în timp nobilii florentini și-au folosit resursele financiare pentru construirea unora dintre cele mai impresionante și mai nobile clădiri din lume (95), aceștia au construit o atrocitate pe care puțini au regretat-o când a fost, în sfârșit, demolată.

Spectaculoasele ratări ale unor astfel de bogați vulgari evidențiază o problemă de fond a capitalismului. Eșecul Prix d'Amour nu este decât o versiune exagerată a ceea ce se întâmplă într-un local de fast-food, în foaierul cazinourilor, în show-urile de televiziune de duzină ori în ziarele de scandal. Când banii fac alianță cu gustul – cu sensibilitatea la lucrurile frumoase, bune, dar și solidare cu nevoile noastre intime –



pot rezulta lucruri minunate în numeroase domenii, de la cel culinar la cel imobiliar sau mass-mediei. Problema este că o cheltuie înțeleaptă a banilor este un lucru extrem de rar. Vina nu aparține sistemului financiar în sine, ci, mai degrabă, gustului consumatorilor. Contrastul dintre Capela Medici și vila Prix d'Amour dezvăluie o problemă dureroasă a capitalismului. Sistemul economic actual este destinat creării de bunăstare. S-au făcut eforturi imense de a maximiza oportunitățile câtorva persoane de a acumula resurse financiare. Dar sistemul nu spune nimic despre felul în care ar trebui utilizate aceste resurse odată obținute. Calitățile care ajută la acumularea banilor nu rezonază cu cele care asigură cheltuirea lor în scopuri nobile. Și asta din cauza nesiguranței noastre colective asupra sensului real al bunăstării. Suntem incapabili să pretindem ceea ce dorim și lăsăm lucrurile la dispoziția consumatorilor.

Motivul pentru care automobilele fabricate în diverse părți ale lumii sunt mai bune astăzi decât acum câteva zeci de ani se datorează eforturilor depuse de unii critici de a educa opinia publică cu privire la calitățile și defectele mașinilor (96). Acești critici ne-au învățat să fim

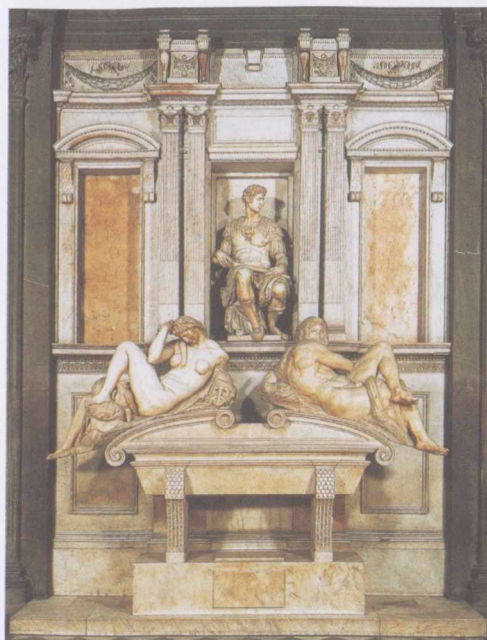
*Banii în sine
nu garantează nimic.*

— 94. Prix d'Amour (astăzi
demolată), Melbourne,
Australia, 1990

DREAPTA

*Cheltuirea judicioasă
a banilor este o abilitate
tot atât de importantă
ca producerea lor.*

— 95. Michelangelo,
Noapte și zi, Capela
Medici, cca 1534



mai pretențioși în legătură cu aspectele problematice ale unora dintre vehicule, precum cutia de viteze defectuoasă, designul neinspirat, scaunele inconfortabile sau frânele slabe. Ei ne-au învățat să ne cheltuim banii mai adecvat și au făcut-o fără teama de a fi considerați snobi sau răutăcioși. Firește, au plecat de la ipoteza că ne fac un bine, ferindu-ne de greșeli. Ne-au educat gustul într-o arie restrânsă, dar importantă a vieții: ne-au arătat cum să fim un adevărat Medici în târgul de mașini.

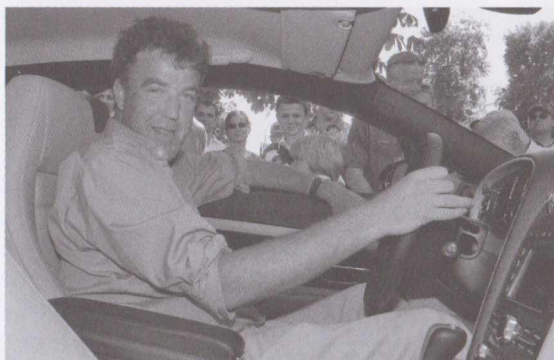
Acest proces ale cărui beneficii le acceptăm fără ezitare în privința mașinilor trebuie extins în toate ariile vieții. Trebuie să fim la fel de exigenți și în ceea ce privește alte domenii de consum, de la mâncare, mass-media, arhitectură sau divertisment. Trebuie să acceptăm legitimitatea proiectului de cultivare a gustului în toate domeniile. În acest scop, ar trebui să ne familiarizăm cu rolul personajului prezent în punctele cheie ale istoriei artei: criticul.

Rolul criticului în educarea gustului

În anii '20, foarte puțini britanici considerau arta contemporană ceva care să fie apreciat și pe care să dai și bani. Până în anii '60 opinia publică credea aproape în unanimitate opusul. Dintre motivele acestei schimbări dramatice se evidențiază munca neobosită a criticului Herbert Read, care a scris articole și cărți, a vorbit la radio, a organizat expoziții, a fondat Institutul de Artă Contemporană din Londra și a străbătut Marea Britanie în lung și în lat susținând prelegeri în care elogia meritele unor artiști contemporani importanți, precum Ben Nicholson, Pablo Picasso și Barbara Hepworth. Precum Jeremy Clarkson în domeniul automobilelor, Herbert Read a schimbat părerea dominantă despre ceea ce ar trebui să apreciem în artă (97).

Ne place să ne mândrim cu gustul personal, dar adevărul este că, date fiind solicitările la care suntem supuși, precum și lacunele psihologice, este foarte probabil să nu știm cu exactitate ce ne place cu adevărat până când nu suntem încurajați să privim cât mai profund în adâncul nostru și să beneficiem de aportul benefic al altora în canalizarea entuziasmului. Îndoielile asupra propriilor gusturi pot fi de un comic profund. Să luăm, de pildă, ironia lui Marcel Proust la adresa doamnei de Cambremer, căreia îi este greu să discearnă ce „trebuie” apreciat în artă. Către finalul romanului *În căutarea timpului pierdut*, ea își declară entuziasmul pentru Monet și Degas, dar și rezerva profundă față de Poussin, o poziție asupra căreia naratorul lui Proust, un formator de gusturi aflat sub acoperire, o interoghează cu blândețe:

- Dar..., i-am spus, simțind că singurul mod de a-l reabilita pe Poussin în ochii doamnei de Cambremer era acela de a-i spune că acesta era din nou la modă, domnul Degas insistă că tablourile lui Poussin de la Chantilly sunt cele mai frumoase lucruri pe care le-a văzut vreodată.
- Chiar așa? Nu le știu pe cele de la Chantilly, spuse doamna de Cambremer, care nu dorea să îl contrazică pe Degas, dar pot spune că cele de la Luvru sunt oribile.
- Și pe acelea le admiră enorm de mult.
- Va trebui să merg să mă mai uit din nou la ele. Imaginea pe care o păstrez în minte despre ele este destul de vagă, răspunse ea după un moment de tăcere, ca și cum judecata favorabilă pe care urma să o aibă în curând despre Poussin nu ar fi depins de ceea ce tocmai îi spusese,



SUS

Provocarea nu se rezumă doar la a avea bani: trebuie să știi și cum să-i cheltuiești.

— 96. Jeremy Clarkson prezentând programul de televiziune al BBC-ului *Top Gear*

DEASUPRA

Nu știm mereu ce ne place până când intervine cineva care ne educă gustul.

— 97. Herbert Read la inaugurarea Institutului de Artă Contemporană, Londra, 1947

ci de examinarea suplimentară, și de această dată, hotărâtoare căreia urma să supună tablourile de la Luvru.

Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, vol. 4, *Sodoma și Gomora*, 1921–1922.

Să nu lăsăm savoarea cu care Proust o ironizează pe Madame de Cambremer să ne distragă de la sarcina mult mai minuțioasă de a încerca să înțelegem care este mai exact greșeala doamnei și – cum îi semănăm mai mult decât ne-ar plăcea să admitem – a noastră. Madame de Cambremer nu-și stăpânește gândurile. Aceasta este o posibilitate scuzabilă: cum am putea ști de la bun început care pictor are talent? Dar problema ilustrată aici nu este incertitudinea. Mai degrabă, este vorba despre refuzul de a ne recunoaște cu modestie domeniile care ne interesează cu adevărat; o slăbiciune mascată prin aroganță. Madame de Cambremer – la fel ca mulți alții – pretinde că știe lucrurile care sunt importante în artă și că judecățile ei de valoare provin din experiențe autentice, când de fapt ea nu s-a obosit nici să gândească, nici să simtă ceva și acum încearcă să mimeze panicată ceea ce-și imaginează că este la modă.

Dacă am încerca să întoarcem problema în favoarea lui Madame de Cambremer, ironia nu ar fi cel mai bun punct de plecare. La urma urmelor, parte a problemei sale este convingerea în ceea ce privește propriul gust estetic, deși nu a beneficiat vreodată de educație în domeniu. Consideră că trebuie să știe răspunsul și de aceea, este mai puțin dispusă să-și depășească ignoranța. Herbert Read cunoștea bine această problemă. El pleacă dintr-o poziție de enormă înțelegere pentru cei care se îndoiesc sau care trăiesc în ignoranță și, de aceea, bunătatea este unul dintre elementele cheie ale strategiei sale educaționale. El a pornit cu o atitudine de înțelegere pentru cei care au îndoieli sau nu au cunoștințe despre artă, amabilitatea fiind o parte esențială a strategiei sale didactice. Pornea de la premisa că mulți oameni decenti, inteligenți, bine intenționați nu știu prea multe despre artă. Și de ce ar trebui să știe? Read a știut că s-ar putea să fie extrem de sceptici în privința artei abstracte, dar alege să nu-i considere niște idioți nostalgici. Nu se amuză pe seama lor, cum ar fi făcut-o Proust. Orice tip de educație are această structură. O educatoare nu disprețuiește preșcolarii din cauză că nu pot scrie sau număra. Îți este îngăduit să pornești, cu demnitate, de la orice

*Învățând să o iubești pe
Hepworth, cu ajutorul lui
Rafael și al lui Read.*

— 98. Barbara Hepworth,
Pelagos, 1946



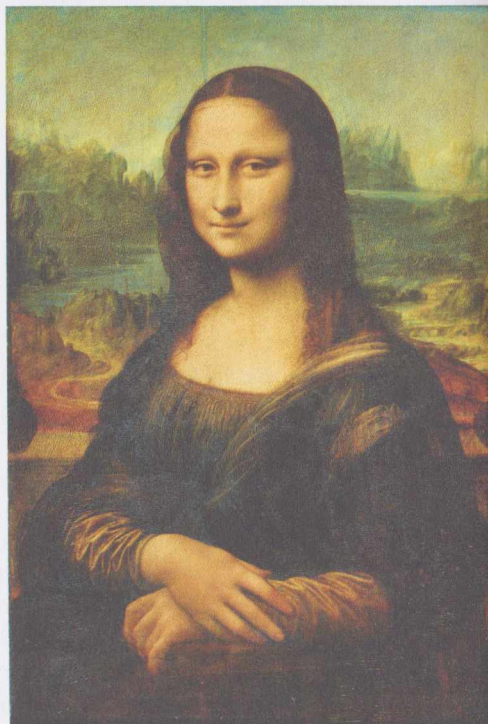
nivel. Tactica lui Read a fost să înceapă cu lucruri pe care oamenii le cunoșteau și aprobau deja. În prelegerile sale, îi plăcea să evidențieze că *Fecioara și Pruncul*, a lui Rafael – unul dintre cei mai admirați și mai respectați artiști ai anilor 1930 – este profund tributară compoziției abstracte, la fel ca lucrările contemporanei Barbarei Hepworth, pe care le îndrăgea în mod deosebit (98). Read era un maestru în a te convinge să accepți în propriul tău panteon noi lucrări de artă, îndrumându-te către similaritățile subtile dintre acestea și lucrările de artă care îți câștigaseră deja încrederea.

Cei mai buni critici ne ajută să găsim motivații personale pentru care ne plac sau ne displac anumite obiecte. Aceștia abordează cu toată seriozitatea un aspect ciudat al experienței: nu putem ști automat de ce iubim sau urâm un anumit lucru. Adeseori nu ne putem explica nouă înșine sau altora de ce simțim într-un anumit fel. De exemplu, atunci când spunem că ceva este „grozav” sau „uimitor”, ne verbalizăm reacțiile pozitive fără să le explicăm (aceste cuvinte putând fi supărătoare deoarece ne simțim mai degrabă intimidați decât admirativi). Critica este procesul în care pătrunzi în culise în căutarea motivelor reale.

Chiar și atunci când contemplăm imagini extrem de apreciate și îndrăgite, este posibil să fim reduși la tăcere de întrebarea elementară: „De ce vă place?” Un critic valoros poate desluși ce se petrece atunci când ne declarăm mișcați de o operă și ne poate verbaliza entuziasmul.

Chiar și dacă admitem că ne place, descrierea lucrurilor pe care le considerăm frumoase în acest tablou rămâne o mare provocare.

— 99. Leonardo da Vinci,
Mona Lisa, 1503–1506



De exemplu, mulți au simțit că este ceva special în zâmbetul Mona Lisei (99). Dar în 1869 revista bilunară *Fortnightly Review* publica un eseu al filosofului și criticului de artă Walter Pater care oferă o explicație coerentă, chiar dacă ușor bombastică, a puterii aceluia zâmbet:

Ea este mai vârstnică decât pietrele printre care a fost așezată; precum un vampir, a murit de multe ori și a învățat secretele mormântului; și a fost o scufundătoare în mări adânci, păstrând cu ea toate zilele ce le-au fost trecute; și a fost traficată pe țășături ciudate, aduse de negustori orientali; precum Leda, i-a fost mamă Elenei din Troia; și, precum Sfânta Ana, i-a fost mamă Fecioarei Maria; și toate i-au fost ei la fel cum le sunt lirelelor și flautelor sunetele, viețuind doar în rafinamentul cu care i-au fost plămădite contururile schimbătoare și cu care i-au fost nuanțate pleoapele și mâinile. Fantezia unei vieți

perpetue, adunând într-un loc zece mii de experiențe, este una veche; iar gândirea modernă a conceput ideea umanității tot așa cum au fost elaborate și subsumate lor însele toate modurile de gândire și de viață. Cu siguranță, Lady Lisa ar putea ființa ca o întruchipare a bătrânei fantezii și ca simbol al conceptului de modernitate.

Cu alte cuvinte, mai puțin înflorite, ceea ce găsim fermecător în trăsăturile Mona Lisei este impresia de combinație între o experiență vastă și serenitate, sentimentul că privim o ființă conștientă de orice posibilitate și dinamică în relațiile dintre oameni și totuși capabilă să-i îndrăgească. Este exact genul de atitudine pe care dorim să o regăsim în iubitul sau prietenul ideal, persoana care ne-ar cunoaște cu adevărat, cu toate secretele și părțile întunecate ale noastre, și ar continua să ne privească cu aceeași duioșie și generozitate.

Există o continuitate fundamentală între obligația mai degrabă ezoterică de a învăța pe cineva cum să privească în pictura renascentistă și mult mai popularul rol de educator al gustului pentru mașini, case sau hamburgeri. La bază, rolul criticului constă în a face lumea să înțeleagă ce este realmente satisfăcător la un anumit lucru și ce ar putea fi dezamăgitor. Critica reprezintă efortul de a fi cât se poate de clar cu privire la motivele fundamentale pentru care iubim sau nu ceva. Uneori, ni se pare că a critica privește doar partea care displace, evidențiind, cu deriziune, tot ceea ce nu corespunde standardelor, dar acest negativism nu ar trebui să fie decât un element neglijabil al proiectului mult mai important de identificare a lucrurilor demne de admirație.

Dar îmbunătățirea gustului ar putea însemna că oamenii vor fi mai nefericiți în privința anumitor aspecte ale propriilor vieți. De exemplu, în loc să tolerăm arhitectura de proastă calitate, ar trebui să ne manifestăm opoziția colectivă cu privire la cartierele rezidențiale sau a mallurilor de proastă calitate, ceea ce, pentru a reveni la neajunsurile capitalismului, s-ar traduce ulterior în pedepse financiare severe aplicate celor care sunt responsabili de profanarea planetei.

Cel mai mare și mai de succes centru comercial din întreaga emisferă sudică, Chadstone, situat la periferia orașului Melbourne, a avut la bază o afacere de familie, numită Myer Emporium, recunoscută și pentru acțiunile sale filantropice (100). Cei mai proeminenți membri ai acestei familii se fac remarcă pentru reședințele elegante și pentru perspectiva



Nu sunt suficient de mulți oameni deranjați de acest complex.

— 100. Intrarea principală în Chadstone Shopping Centre, Melbourne, Australia, 1960

sofisticată asupra vieții. Cu alte cuvinte, nu au construit acel complex gigantic și neprietenos, acel eșec pe plan arhitectural, pentru că îl considerau frumos. Au vrut să câștige o grămadă de bani și au considerat că un astfel de centru comercial ar fi cel mai sigur mod de a face asta.

Este posibil ca proprietarii galeriilor Chadstone să fi preferat stilul arhitectonic al Galeriilor Vittorio Emanuele II, din Milano, cel mai mare centru comercial din Italia. Cu toate acestea, au tras concluzia rațională și corectă că pentru puțini clienți va conta aspectul acestui loc și că prea puțini vor refuza să cumpere un prăjitor de pâine sau o rachetă de tenis din considerente estetice. Meyer Emporium au exploatat un vid de bun gust în care publicul se afla încă în așteptarea unui Walter Pater, Herbert Read sau (mai degrabă) al unui Jeremy Clarkson în estetica centrelor comerciale, neconștientizând problema spirituală cu care se confruntau.

Istoria carierei de critic ne dezvăluie atât oportunitățile, cât și provocările celui care încearcă să ridice standardele gustului într-un domeniu nou. Lui Herbert Read i-au trebuit 40 de ani să-și atingă scopul; a fost nevoit să scrie zeci de cărți și să țină sute de prelegeri.



*Oamenii care au construit această
galerie au știut că vor putea profita
de pe urma frumuseții ei.*

— 101. Giuseppe Mengoni,
Galeria Vittorio
Emanuele II, 1865

Într-un final, tot ceea ce a reușit să facă a fost să convingă o parte extrem de mică a societății britanice să privească mai îngăduitor anumite obiecte din muzee. Ceea ce nu este de neglijat. Cu suficientă hotărâre și în diferite arii comerciale, vocile critice valoroase ar trebui să reușească să trezească în oameni pasiunea pentru valorile autentice și dezgustul față de mediocritate. În timp, acest proces ar putea fi suficient pentru transformarea substanțială a surselor de producere a banilor și, în consecință, a modului de operare al capitalismului.

Către un Iluminism capitalist

Aspirațiile noastre se îndreaptă spre un Iluminism capitalist: un sistem în care mediul de afaceri rămâne suficient de conectat realității economice cât să poată susține și crește volumul activităților productive fără să necesite o susținere din exterior și reușind concomitent să se concentreze asupra producerii unor bunuri și servicii optime. Adică o cultură a afacerilor dedicată lucrurilor care sunt cu adevărat valoroase și admirabile, precum și nenumăratelor discipline necesare într-o economie de piață competitivă.

În prezent, acest deziderat pare o contradicție în termeni. Suntem bântuiți de imposibilitatea de a face ceva bun și în același timp profitabil. Această îngrijorare punctează centrul anxietății legate de capitalism. Ne temem că sistemul economic, care oferă atât de multă eficiență productivă, nu are capacitatea de a ne răsplăti și activități mai nobile. Există, fără îndoială, destule dovezi în acest sens: când încercăm să facem ceva bun, ieșim în pierdere, iar când ignorăm gustul estetic, avem de câștigat. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, William Morris, un artist cu simț antreprenorial, abordează această problemă direct (102). Ca mulți dintre contemporanii săi notabili, Morris era exasperat de felul în care industrializarea îndepărta din ce în ce mai mulți oameni de meșteșugurile prin care erau produse obiecte nobile și frumoase, transferându-i către liniile de producție ale fabricilor unde produc obiecte urâte și de slabă calitate. El încearcă să combată această tendință pornind o afacere dedicată manufacturării de mobilă de înaltă calitate, în stil tradițional, lucrată fără utilaje automate, oferind în acest fel angajaților satisfacție profesională și materială. Realizările cele mai bune ale diferitelor arte și meseri urmau să fie accesibile tuturor, iar meșteșugarii ar fi avut un serviciu sănătos și satisfăcător.

Din nefericire, lucrurile nu au mers conform planului. Afacerea a avut un succes moderat câțiva ani, dar nu a devenit un competitor de marcă pentru furnizorii principali din piață; mai mult, nu a angajat decât o mână de oameni și, în cele din urmă, a dat faliment deoarece nu exista o clientelă suficient de mare care să-și permită să plătească bunurile oferite. Privit retrospectiv, Morris este un Iisus al capitalismului bun: el a fost crucificat, comercial vorbind, pentru că a fost prea bun pentru această lume. Între timp, succesul pare rezervat celor care nu

*Este oare posibil ca
frumusețea și calitatea
să aducă bani?*
— 102. Reclamă „Morris
and Company” pentru
scaunele din seria Sussex,
1915



pun preț pe calitate și virtute. Un aforism cinic, dar alarmant de plauzibil spune: „nimeni nu a pierdut vreodată bani subestimând gustul publicului”.

Soarta companiei Morris & Co. (comparativ cu triumful financiar înregistrat de Caesars Palace sau Chadstone Shopping Centre) ar putea părea o dovadă suplimentară a caracterului nefast al pieței, din care singura salvare ar fi introducerea cenzurii și a unor subvenții artificiale oferite de stat pentru sprijinirea celor mai nobili dintre producători. Caesars Palace ar trebui închis de agenții poliției gustului, în vreme ce statul ar trebui să subvenționeze producția de brânză de capră artizanală. Oricât de mult ne-ar surâde acest vis, orice intervenție masivă atât de radicală ar avea consecințe catastrofale: valoarea monedei de schimb s-ar prăbuși pe piețele globale de capital, la fel și valoarea impozitelor percepute de la populație, aducând guvernele în incapacitatea de plată a datoriilor. În tot cazul, în orice sistem democratic, partidele politice se află, la rândul lor, într-o competiție de atragere a atenției pieței, aceasta fiind mai degrabă acordată valorilor Las Vegasului decât celor ale unor companii cum a fost William Morris & Co. Ar trebui să acceptăm fără urmă de regret nostalgic că orice suprimare a pieței este pur și simplu impracticabilă. Avem nevoie de modalități de îmbunătățire a acesteia fără promisiunea unei intervenții iluminate.

Curajul unei asemenea sarcini începe cu atenția asupra câtorva dintre episoadele mai luminoase din istoria capitalismului. Există suficiente exemple de afaceri care au împăcat cu succes ideea de Bine cu structurile capitaliste și care au reinvestit profiturile pentru a face lumea mai bună în domeniile în care activează: Lego, în cel al jucăriilor, All Nippon Airways, în aviație, Innocent Smoothies, pentru suc de fructe, Urban Splash, în construcții civile, Hansgrohe, la robineți, Zweifel, la fulgi de cartofi, Aardman, în animație sau Caran d'Ache, la creioane.

Atitudinile pesimiste cu privire la șansele de reconciliere a Binelui cu mecanismele pieței sunt adesea un ecou îndepărtat al tezelor secolului al XIX-lea despre relația dintre arta nobilă și succesul financiar și critic. Și asta deoarece mult prea mulți artiști au murit în anonim, pentru că tabloul lui Édouard Manet *Mic dejun în iarbă* a fost ridiculizat de critică, *Simfonia în alb, Nr. 1*, a lui James McNeill Whistler, a fost exclusă din Salonul oficial, pentru că persistă încă ideea că valoarea este sortită ignorării într-o lume vulgară. Toți am avut suficiente eșecuri în viață încât să găsim interesantă această idee, dar trebuie să admitem că în artă ideea obtuzității în fața frumuseții a fost mult exagerată. Manet a murit bogat și celebru, iar ghinioanele lui Whistler (ca și ale lui Van Gogh) au fost cauzate mai degrabă de propria personalitate, decât de o prejudecată inerentă a criticilor vremii. Dincolo de asta, piața de artă se căiește încă pentru greșelile comise în secolul al XIX-lea, asigurându-se că multe lucrări provocatoare, lipsite de un farmec accesibil au fost promovate, câștigându-și un public numeros și de stabil. Faptul că unul dintre cei mai elogiați și mai bine vânduți artiști ai secolului XX a fost un elvețian de etnie italiană, care înfățișează corpul uman într-o serie de ipostaze torturate, de forma unor stalagmite de metal elongate, sugerează că bunul gust nu este chiar atât de contrar profunzimii și calității cum s-ar putea crede (103).

În timp, am putea ajunge să înțelegem că reducerea standardelor la nivelul gustului „popular”, care are loc de-a lungul secolului XX, este tributară mai puțin limitelor intrinseci ale publicului decât distorsiunilor specifice pieței, în multe economii avansate. Am putea ajunge să vedem epoca televiziunii de slabă calitate, a mâncării nesănătoase și a publicațiilor de scandal ca limitată istoric, prinsă între colapsul sistemului de valori aristocratic și metodele emergente de evaluare mai entuziaste și interactive. Această epocă demoralizatoare a permis corporațiilor să exploateze o masă pasivă de consumatori,

*O întreprindere capitalistă
extrem de prosperă.*
— 103. Alberto Giacometti,
*Pădurea (Compoziție cu șapte
siluete și un cap)*, 1950



incapabilă să facă schimb de experiențe și ale cărei alegeri au fost constrânse artificial. În aceste condiții monopoliste, bunurile și serviciile nu au fost unele capabile să răspundă nevoilor intime ale oamenilor; eleau fost doar ceea ce anumite corporații au putut aduce pe piață.

Dar, pe măsura creșterii interconectivității și capacității consumatorilor de a face schimb de informații și de a-și înțelege gustul mult mai profund, devine tot mai posibil ca abordarea monolitică a corporației de secol XX să facă loc unui ecosistem de afaceri mult mai variat și mai inventiv decât până acum. Procesul de educare a gusturilor pe care Herbert Read l-a realizat în domeniul artelor prin intermediul prelegerilor și cărților scrise ar putea apărea acum într-un mod aproape spontan, mulțumită armatelor de cetățeni cu discernământ ale internetului.

Către un Iluminism investițional

Nasser David Khalili este unul dintre cei mai bogați oameni din lume. Născut în Iran și rezident în Londra, a strâns o avere (estimată între unu și mai multe miliarde de dolari americani) construind și vânzând centre comerciale, dar și alte forme de proprietate comercială și rezidențială. Odată ce banii au început să se acumuleze, începe să doneze sume importante unor cauze filantropice. Interesul său primordial îl constituie arta, și cea mai mare parte excedentară a averii sale a fost destinată achiziționării și expunerii de capodopere aparținând unei varietăți de genuri artistice. A sponsorizat expoziții la Muzeul Ermitaj, la Sankt Petersburg, și la Institut du Monde Arabe, la Paris; a oferit sume mari Universității Oxford și și-a împrumutat colecțiile de artă, centrate pe capodopere ale artei islamice, unor instituții ca Victoria and Albert Museum, din Londra, și Muzeul Metropolitan de Artă, din New York.

În combinația dintre acumulare de capital și artă, traiectoria lui Khalili o urmează pe cea a marilor plutocrați, precum Andrew Carnegie sau Andrew Mellon. La fel ca ei, Khalili face bani în zonele așa-zis „inferioare” ale economiei, neasociate de obicei cu generozitatea, adevărul sau frumusețea. Cu toate acestea, după ce se îmbogățește, el se dedică cauzelor „înalte”, cu predilecție artei.

Există însă și o altă cale. În loc să ignorăm zeci de ani nevoile înalte ale umanității, concentrați să acumulăm o avere fabuloasă, pentru ca apoi să redescoperim aceste nevoi prin acte de imensă generozitate față de un anumit sanctuar artistic (un ateneu sau un muzeu național), nu ar fi mai bine, și mai apropiat de valorile a numeroase opere de artă, dacă ne-am strădui pe parcursul întregii vieți să contribuim în limita resurselor materiale, la însuflețirea adevărului, binelui și frumuseții în viața tuturor oamenilor? Diferența dintre frumos și urât constă de cele mai multe ori în câteva procente din profitul obținut. Nu ar fi mai înțelept dacă oamenii de afaceri ar accepta să-și sacrifice o mică parte din ceea ce le prisosește, încă din perioada cea mai viguroasă a vieții, pentru înnobilarea și umanizarea propriei afaceri, în loc să realizeze spre finalul vieții acte ostentative de filantropie artistică? Nu ar fi fost mai bine pentru noi toți dacă, în loc să vândă oribilul complex comercial scoțian, Cameron Toll și să ofere muzeului

Ermitaj o parte din banii obținuți, dl Khalili ar fi optat pentru un profit puțin mai mic și ar fi folosit diferența pentru regenerarea zonei, construind locuințe și magazine frumoase, care ar fi îmbunătățit calitatea vieții de zi cu zi a celor implicați? De aceea, pledez pentru investiții emancipate spiritual, în care profitul vizat să fie moderat, pe parcursul unei lungi perioade de timp, de interesul pentru crearea unei lumi mai bune.

Această problemă este parțial cauzată de felul în care este înțeles statutul social. Toți cei care fac gesturi dramatice de filantropie în domeniul artei se bucură de faimă și onoruri publice. Respectul nu se câștigă prin limitarea potențialului de îmbogățire sau prin investiții care să îmbunătățească viața de zi cu zi a oamenilor. Statutul social se câștigă mai degrabă prin exploatarea unei mine, a pădurilor tropicale sau a unui *call centre*, timp de 30 de ani, și donarea ulterioară – atunci când simți că te lasă puterile – a unei mici părți din venituri unei instituții artistice. Această strategie are un farmec și o logică aparentă mult mai mari decât misiunea modestă de creare treptată a unei lumi mai bune, cu un profitul de circa 3% anual, care la sfârșitul vieții îți va oferi satisfacția de a fi făcut ceva valoros cu viața ta.

Capitalismul iluminat necesită un nou tip de patron, interesat să facă bani, dar totodată dispus să-și sacrifice profiturile în favoarea unor scopuri înalte. Regent's Park și Regent Street, din Londra, sunt ambele amenajări fermecător de elegante și cu potențial comercial și am putea învăța multe din atitudinea finanțatorului lor, Prințul Regent, ulterior George al IV-lea (104, 105). Prințul a avut mai multe motive pentru acest proiect grandios. El își dorea, și avea totodată nevoie, să obțină un profit comercial din concesionarea noilor clădiri, ceea ce a conferit proiectului un elan capitalist considerabil. Mai mult, își dorea să lase o amprentă memorabilă asupra capitalei regatului său. Și a reușit să-și atingă ambele scopuri. Străzile și terasele construite au îndemnat lumea să-și dorească să locuiască în zone ale orașului până atunci mlăștinoase; oamenii nu s-ar fi mutat acolo dacă nu ar fi fost atrași de eleganța și farmecul noilor clădiri. Pentru a reuși pe plan comercial, era crucial ca ansamblul să fie elegant, doar că Prințul nu își permitea un proiect care să înfrumusețeze orașul fără să aibă și succes comercial. Elementul crucial l-a constituit ambiția sa de a se bucura de dragostea, admirația și recunoștința generațiilor viitoare și de a crea, cu uriașe



Clădit în căutarea profitului.
— 104. John Nash
Cumberland, Terrace, 1826

DREAPTA
105. Thomas Shepherd,
*The Quadrant and Lower
Regent Street* (demolate la
începutul secolului XX),
cca 1850

resurse financiare, cel mai nobil dintre toate produsele umane: un oraș maiestuos.

Capitalismul nu a învățat încă să valorifice complet dorința de onoare a oamenilor pentru a genera rezultate importante. Nici nu a înțeles nevoia profundă de a-ți dedica viața unor scopuri nobile și posibilitatea implicită de a dori să investești pentru alte scopuri decât maximizarea absolută a avuției. Banii sunt cel mai primitiv tip de retribuție deoarece, în principiu, pot fi convertiți în orice altceva, doar că există și alte tipuri de recompense pe care persoanele de succes le-ar putea urmări: gloria, demnitatea, dragostea generațiilor viitoare. Acestea sunt calități nobile. Din păcate sistemul de valori al capitalismului s-a accelerat acum când, din alte motive, percepția acestor valori în memoria colectivă a slăbit mult. Poate părea pompos sau prostesc să vorbești astăzi despre glorie sau nemurire. Te face să te simți demodat sau chiar ignorant, având în vedere că ai putea



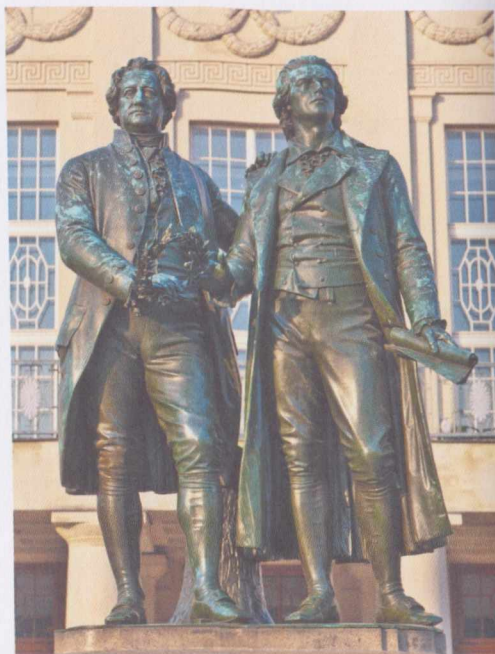
vorbi în schimb despre bani. Și totuși astfel de idei reprezintă contraponderi semnificative pentru standardele pur financiare de apreciere a unei activități. Ele au potențialul de a capta sufletul și călăuzi ambiția. Ca să poată prospera, o societate are nevoie să-și motiveze cetățenii să-și asume țeluri ce depășesc sfera economicului. Multe dintre marile realizări ale umanității nu ar fi putut fi întreprinse dacă oamenii nu ar fi urmărit și altceva în afara banilor. Această afirmație nu urmărește să pună onoarea mai presus de bani, ci o echilibrare judicioasă a revendicărilor legitime ale ambelor elemente.

În Germania secolului al XVIII-lea, obținerea unui venit adecvat reprezenta, atât pentru Goethe, cât și pentru Schiller, un lucru deosebit de important (106). Onoarea nu era nicicum singurul lucru de care le păsa, iar abilitatea de a trăi în condiții decente de hrană și adăpost nu era deloc irelevantă. Dar asta nu însemna că orice acțiune a lor trebuia să fie evaluată din perspectiva venitului economic, odată ce existau suficienți bani care să le asigure un trai sigur.

Acest mesaj nu este adresat oricui; să nu uităm că majoritatea locuitorilor planetei se chinuie încă să supraviețuiască. Dar este extrem de important pentru direcția generală a capitalismului. Apetitul pentru

*Onoarea supremă: coroana
cu lauri.*

— 106. Ernst Friedrich
August Rietschel,
Monumentul
Goethe-Schiller, 1857



banii devalorizați moral, caracteristic pentru eșaloanele superioare ale ierarhiei comerciale, a avut efecte dezastruoase la nivelul societății. Iar asta nu provine din lăcomie, ci din faptul că banii au devenit singura măsură a onoarei; unicul standard pe care știm să-l abordăm și care poate fi apreciat. Vestea bună este că majoritatea oamenilor de afaceri de succes au încetat să mai lucreze pentru bani; ei urmăresc obținerea banilor nu pentru ceea ce reprezintă, ci pentru dragostea și respectul pe care banii îl oferă. Par să caute neîncetat să facă bani dat fiind spiritul competitiv și faptul că termenul „a câștiga” are sens doar când este raportat la „câștigă cine are mai mulți bani” – poarta principală către statut social și, forțând un pic termenul, către dragoste. Pentru binele tuturor, ar trebui să ne asigurăm că aceste personalități competitive urmăresc o serie cât mai diversă de coroane de lauri.

O societate responsabilă ar fi conștientă de puterea apetitului pentru onoare și l-ar exploata pentru binele comun. Vom trăi în comunități mai frumoase, mai înțelepte și mai umane când vom învăța să ne reorientăm sistemul de reacții mentale numit „ambiiție“, când cei mai motivați și mai energici indivizi vor avea șansa de a-și câștiga onoarea printr-o muncă relevantă pentru cele mai înalte nevoi umane. Ar trebui să asigurăm cadrul în care aspirația către frumusețe, bine și adevăr – care, deși inerente sufletului omenesc, se manifestă, în cazul plutocraților, doar sub forma unor puseuri filantropice la vârsta senectuții – să se manifeste plenar pe durata întregii cariere și în fiecare dintre activitățile economice întreprinse. Într-o versiune mai nuanțată de capitalism, cei bogați s-ar mulțumi cu obținerea unor profituri puțin mai mici, în schimbul obținerii unor coroane de lauri cu mult mai diverse și mai ispititoare decât s-au obișnuit, iar ceilalți cetățenilor ar fi răsplătiți cu spații mult mai demne în care să muncească, să locuiască sau să cumpere rachete de tenis și prăjitore de pâine.

Servicii de consiliere profesională oferite de artiști

Odată cu dezvoltarea economiilor are loc o creștere îngrijorătoare a ambițiilor celor mai motivați și mai educați muncitori. Nu mai este suficient ca o slujbă să asigure un trai decent, ea trebuie să fie semnificativă. Această nevoie poate fi atât de puternică uneori, încât ne face să comitem acte necugetate profesional; ne determină chiar să părăsim slujbe sigure și bine plătite, pornind în căutarea unora capabile să răspundă nevoilor noastre intime, subsumate descrierii „relevante“. Par să existe două elemente care conferă relevanță unui loc de muncă. În primul rând, ne dorim să ne dea sentimentul că, într-o măsură mai mică sau mai mare, contribuim la transformarea în bine a lumii, fie reducând suferința, fie aducând încântare, înțelegere sau consolare celor care au nevoie. În al doilea rând, o slujbă relevantă ar trebui să reflecte perfect interesele și talentele fiecăruia. Ea trebuie să ne dea șansa să externalizăm acele calități prețioase latente în noi, astfel încât să ne putem privi retrospectiv munca și să simțim că rezultatele ei comunică celorlalți cele mai sincere, autentice și valoroase calități ale noastre. Nu este de mirare că ne petrecem mulți ani, în special la începutul carierei, gândindu-ne ce ar trebui să facem cu viața noastră.

În momente de confuzie, cariera unui artist poate părea atractivă și, poate mai des decât ar trebui, ne dă speranța că într-o bună zi am putea încerca să devenim noi înșine artiști. Ambiția creativității i-a cuprins pe mulți tineri, fără să le mai dea apoi drumul. Artistul de succes pare să trăiască idealul modern a ceea ce ar trebui să fie munca: Andrew Wyeth, de exemplu, își lua șevaletul la țară, privea câmpurile, râurile, copacii și norii și își transpunea apoi cele mai intime reacții în pete de culoare pe pânză. Piața convertea apoi mișcările sufletului său în bani, în schimbul delectării și emoționării publicului. Anthony Caro vizita negustorii de fier vechi, își alegea bucățile de metal, le suda împreună după cum îi dicta imaginația și, după ce le expunea în expoziții internaționale, primea cecuri substanțiale de la galeriile din Londra și New York (înnobilarea sa cu rangul de cavaler urmând la scurt timp). Admirăm acești indivizi norocoși, care se ocupă cu activități a căror origine inconfundabilă provine din propria personalitate și care afectează ulterior în mod decisiv viețile celorlalți; acest lucru este demonstrat de banii pe care publicul este dispus să-i plătească pentru această acțiune.

Oricât ar fi de atractivă, perspectiva unei cariere artistice este lipsită de orice legătură cu ceea ce putem face cei mai mulți dintre noi, fără a mai lua în discuție lucrurile de care lumea are cel mai nevoie. Cu toate acestea, putem trage învățăminte importante din viețile artiștilor, de exemplu cum ne-am putea descoperi vocația, cum s-ar putea transforma un moment de inspirație într-o carieră sau cum s-ar putea comercializa talentul, toate acestea fiind utilizabile dincolo de mediul îngust și extrem de dificil din punct de vedere economic al artei.

Problemele profesionale debutează în general printr-o senzație neobișnuită: sunt sute de lucruri pe care le-am urî dacă ar trebui să le dedicăm întreaga viață, dar, dincolo de vagi tânjiri, nu avem o imagine clară asupra zonei în care ar trebui să ne canalizăm ambiția. Ne dorim să schimbăm lucrurile, să facem ceva interesant și valoros, dar nu reușim să ne concentrăm, cât mai realist, asupra lucrurilor care ne interesează. Ajunși în acest moment, avem tendința să ne panicăm. Ne învinuim pentru ghinionul pe care-l avem, declarăm că sorții ne sunt împotriva și că am fost dezavantajați față de alții, ne exagerăm deficiențele sau ne refugiem în cea mai la îndemână zonă de confort care, chiar dacă nu ne va satisface nicio nevoie profundă, ne va liniști, ne va aduce în continuare bani și ne va scuti de presiunile familiei.

Înțelept ar fi să avem răbdarea să înțelegem că toate confuziile vizând direcția în care ne îndreptăm sunt parte necesară a căutărilor legitime a unei munci autentice. A te simți pierdut nu este o dovadă a faptului că ești sortit eșecului, ci prima etapă a unei căutări care va fi încununată de succes. În acest proces există două semnale cărora ar trebui să le acordăm atenție: invidia și admirația.

De la o vârstă fragedă ne însușim atât de multe povești convingătoare despre invidia corozivă și nocivă, încât ajungem să nu-i mai putem identifica calitățile constructive esențiale. Nu o folosim pentru ceea ce ne poate ajuta cu adevărat să construim: o hartă a viitorului. Fiecare persoană pe care o invidiem deține o piesă a puzzle-ului conținând potențialele noastre reușite viitoare. Putem compune un portret robot al eului nostru veritabil prin trecerea în revistă a senzațiilor de invidie pe care le trăim când răsfoim o revistă, când privim invitații la o petrecere sau când aflăm despre recente reușite profesionale ale foștilor colegi de școală. Ne putem simți umiliți, putem avea confirmarea umilitoare a propriului eșec, dar ar trebui să ne putem pune întrebarea esențială și eliberatoare: ce pot învăța de aici? Din păcate, sentimentele de invidie tind să fie extrem de vagi. Invidiem o persoană sau o situație în întregul ei, când de fapt, dacă ne-am analiza calm ținta invidiei am înțelege că este reprezentată de o mică parte, cheia ambițiilor noastre.

Dacă ne-am menține invidia îndeajuns, dacă am examina-o în loc să o negăm sau s-o lăsăm să ne aducă la disperare, am învăța să extragem din adâncurile ei sulfuroase o serie de indicii vitale despre cum am putea deveni ceea ce suntem.

Pe lângă invidie, suntem supuși și riscului de a-i admira pe alții într-un fel care ne împiedică să-i imităm. Respectul pentru ei poate fi atât de covârșitor, încât pierdem din vedere faptul că acești eroi sunt și ei niște oameni de la care putem – în cel mai bun sens al cuvântului – fura meserie. O relație sănătoasă cu idolii noștri implică sentimentul că, într-o bună zi, după un studiu atent, vom fi capabili să-i eclipsăm, în loc să continuăm să-i preamărim necreativ. Cu toate că admirația și invidia sunt experiențe universale, în carierele artiștilor se manifestă în feluri care ne permit să le analizăm resorturile interioare cu deosebită claritate. În biografiile artiștilor avem șansa să remarcăm că succesul depinde extrem de mult de capacitatea de a folosi constructiv admirația și invidia.



*Variațiuni pe teme îndrăgite
în lucrările altor pictori.*

— 107. Philip James
de Loutherbourg,
Peisaj cu lac, seara, 1792

DREAPTA

— 108. J.M.W. Turner,
*Peisaj de munte,
Val d'Aosta, cca 1845*

J.M.W. Turner și-a început cariera cu un respect copleșitor și o doză deloc neglijabilă de invidie pentru distinsul peisagist Philip James de Loutherbourg (107–108). Turner admira felul în care Loutherbourg picta munții, câmpurile, cascadele și pomii. La început, a copiat toate aceste izbucniri entuziaste cu o sfințenie sterilă, lipsită de imaginație. În timp, a ajuns să-și examineze critic admirația. A învățat să analizeze mult mai sincer aspectele operei lui Loutherbourg pe care le admira în mod deosebit și a descoperit că respectul pe care îl avea era mult mai selectiv decât își imaginase. Adevărata țintă a admirației sale o constituia felul în care Loutherbourg a surprins efectul produs de lumina soarelui asupra norilor și ploii, și asta se hotărăște să evidențieze în cele mai reprezentative lucrări ale sale ulterioare. Turner a avut înțelepciunea să studieze ce anume îl pasiona cel mai tare în opera unui predecesor stimat și, mai mult, a avut curajul să se dedice dezvoltării acestuia



în propria operă. Exemplul său ne învață că o modalitate de a gestiona influența covârșitoare a unui erou personal este de a te concentra asupra uneia dintre realizările lui multiple și a o duce mai departe. Ceea ce numim o noutate ar putea fi doar un caz de evidențiere judicioasă a ceva care a fost doar o tematică secundară în munca unui predecesor. Turner și-ar fi putut duce exercițiile de admirație într-o direcție mult mai vagă. Ar fi putut, pur și simplu, să continue să picteze în cadrul general trasat de Louthembourg și ar fi rămas un discipol al său, nu un creator. Ar fi putut să ignore, la cei 20 de ani pe care-i avea la acea vreme, semnele inconfundabile de interes și emoție trezite de cerurile lui Louthembourg. Dacă ar fi făcut asta, nu am mai fi ajuns să cunoaștem frumusețea intensă, hipnotică a perioadei sale de apogeu.

O altă tehnică folosită de artiști pentru descoperirea propriei identități în relație cu predecesorii admirați este cea a combinării câtorva influențe diferite binecunoscute în moduri inedite. Stilul lui Francis Bacon pare să fie acum evident și complet, dar drumul către identitate artistică are la bază amestecul progresiv al unor influențe artistice disparate. Când a început să picteze, era profund impresionat

DREAPTA

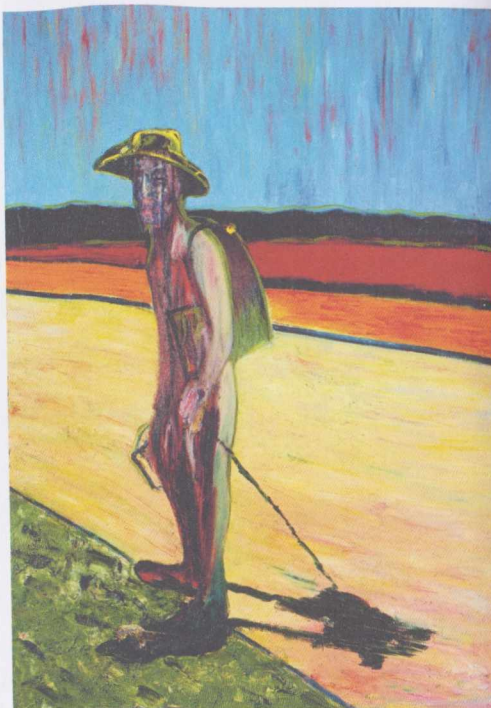
*Să încercăm să înțelegem
ce anume invidiem într-un
predecesor.*

— 109. Francis Bacon,
*Studiu pentru un portret
al lui Van Gogh V*, 1957

PAGINA URMĂTOARE

*Un sfert de van Gogh, puțin
Eisenstein, o linguriță de
Tițian și un praf de planșe
medicale.*

— 110. Francis Bacon,
*Trei studii pentru personajele
de la baza unei Crucificări*
(detaliu dreapta), c.1944



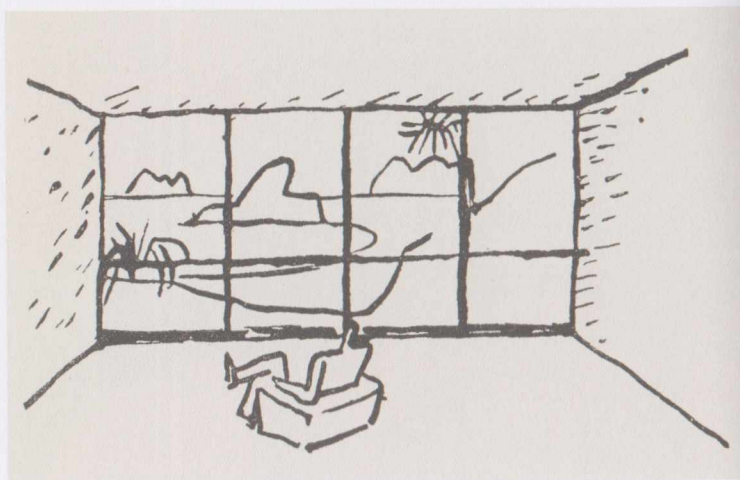
de Vincent van Gogh, așa cum atestă schițele pentru un portret al
artistului (109).

Procesul transformării sale în artistul pe care îl cunoaștem azi a
implicat amestecarea mai multor tematici în creuzetul trăirilor sale
legate de van Gogh. De-a lungul unei perioade îndelungate de timp, din
anii '30 până în anii '50, Bacon assemblează, temeinic, un caleidoscop de
simpatii și trăiri entuziaste. În 1935, de pildă, într-un anticariat din Paris,
dă peste o carte despre bolile gurii și este fascinat de planșele pe care
mulți le-ar fi găsit insuportabil de respingătoare. În același an, vede
filmul lui Eisenstein, *Crucișătorul Potemkin*, și asociază percutanta scenă
a sorei medicale urlând cu propriile sale senzații de astmatic, aflat în
căutarea respirației, precum și cu amintirile feței tiranice a tatălui său,
distorsionată de furie (110). Cinci ani mai târziu, îl descoperea pe Tițian



și era șocat de atmosfera demnă și solemnă a pânzelor sale, realizată prin simplificarea planului vizual și bazată pe fundalurile în nuanțe de ocru intens. Toate aceste elemente ar fi putut rămâne disparate, dar Bacon a fost capabil să le asimileze și organizeze în feluri care au dat naștere unor simpatii reciproce nebănuite care, luate împreună, au contribuit la geniul stilului său de la maturitate.

Se spune că fiecare are înăuntrul său un roman sau poate un tablou. Pare să fie adevărat; practic, fiecare dintre noi are intuiții pasagere despre felul în care va arăta creația sau cariera noastră profesională. Rămâne să și arătăm tenacitatea necesară transformării unei intuiții într-un rezultat concret. Și aici artiștii ne pot fi de ajutor. Ca mulți dintre noi, Le Corbusier a pornit la drum cu un crochiu al felului în care și-ar fi dorit să i se desfășoare viața (111). Primele sale caiete din studenție sunt

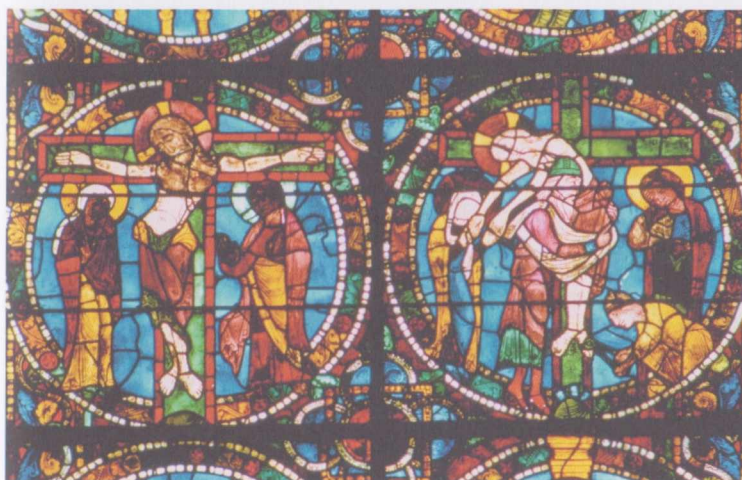


*Răbdarea de care ai avea
nevoie până când fotoliul
și camera devin reale.*

— 111. Le Corbusier, schiță
din *La Maison des Hommes*,
1942

pline de reproduceri în peniță ale clădirilor încărcate de atmosferă ce poate fi recunoscută în proiectele sale urbanistice ulterioare. Schițele sunt emoționante deoarece ne dezvăluie felul în care tânărul Le Corbusier își imagina cariera și cât de mult a trebuit să aștepte și cât efort a depus pentru ca acest lucru să se îndeplinească. Ele ne arată costurile reale ale transformării viselor în creație.

Ce învățăminte pot trage de aici cei care nu vor să devină arhitecți sau artiști? În primul rând că dificultatea este un lucru normal, că avem multe de învățat – atât de la alții, cât și despre noi înșine – și că trebuie să avem răbdare. Abilitatea de a avea o slujbă complexă necesită o personalitate complexă. Să ridici clădiri, să conduci o școală, să manageriezi o fabrică de produs recipiente de sticlă, să investești cu succes la bursă, să planifici o campanie electorală sunt doar câteva dintre activitățile care necesită corectarea unor defecte înnăscute. Printre acestea s-ar putea număra tendința de a visa cai verzi pe pereți, evitarea unui conflict direct, incapacitatea gestionării unui eșec ori aversiunea pentru sfaturile date de persoane antipatice. Mai mult, pentru a avea succes este nevoie de cultivarea multor calități pozitive, incluzând capacitatea de a-ți susține ideile în fața celor care nu ți le împărtășesc,



*Întristarea, durerea, umilința
și înfrângerea sunt elemente
centrale ale vieții.*

— 112. Vitraliu, Catedrala
din Chartres, cca 1150

tăria de a-i dezamăgi pe alții fără ca asta să rezulte în ura de sine sau capacitatea de a renunța la o parte bună pentru salvarea întregului. Astfel de surse disparate de maturitate trebuie puse laolaltă treptat și folosite cum se cuvine. Dezvoltarea unui artist constituie un model profund de maturizare.

Pentru a putea relaționa bine cu oricine trebuie să îți ajustezi așteptările pe măsură. De exemplu, într-o căsătorie vor exista numeroase momente de conflict și disperare, dar, dacă sunt anticipate, impulsul de a-ți părăsi partenerul în căutarea unei relații mai bune se va diminua. Aceeași reducere constructivă a așteptărilor se aplică în cazul slujbei. Una dintre sarcinile artei este să confere demnitate suferinței pe care o trăim: umilințele, îndoiala de sine și anxietățile de natură financiară sunt mai dificil de gestionat, dar nu pentru că am fi stupizi sau absurzi. Ar trebui să luăm aminte la istoria religiilor și să ne facem un obicei, privat și public, din comemorarea imaginilor ce denotă suferința. Artă creștină are o deosebită grijă să își prezinte personajul principal în situații de suferință și deznădejde (112). Scopul ei este să ne reamintească că durerea și întristarea nu sunt rezultatul înțelegerii greșite a sensului vieții, ci refrenul obișnuit al încercării de a face bine.



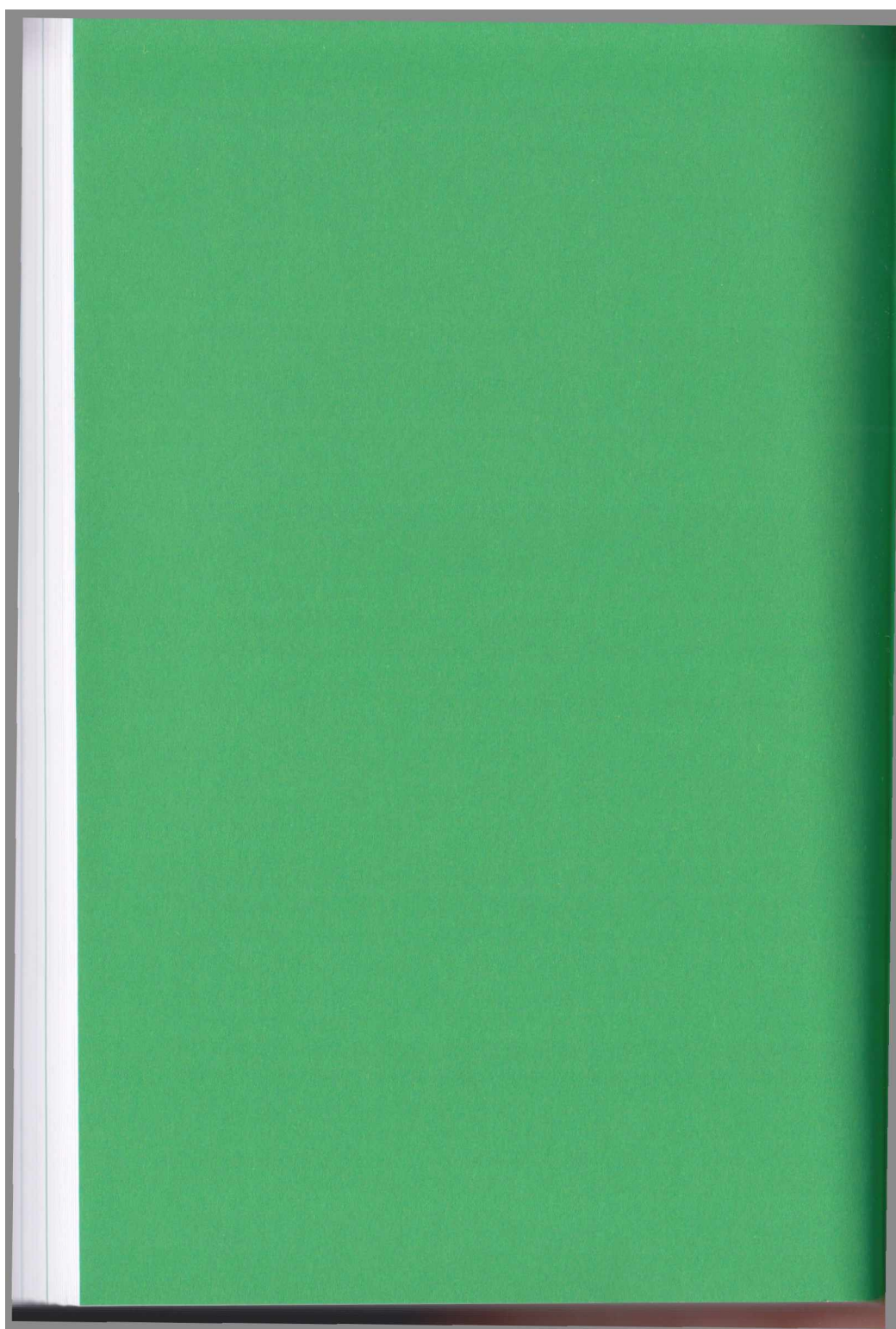
Viața nu este în altă parte.

— 113. Nicolas Poussin,
*Peisaj cu un bărbat spălându-și
picioarele într-o fântână*, cca 1648

Deși este o prestigioasă operă de artă, tabloul lui Poussin *Peisaj cu un bărbat spălându-și picioarele într-o fântână* poartă în el un mesaj înțelept despre toate tipurile de muncă (113). Bărbatul din stânga imaginii, spălându-și picioarele în fântâna arteziană, simbolizează munca. Nu putem deduce ce ocupație are, cu toate că pare a fi una lipsită de orice romantism. Simțim că vine de departe și că mai are mult de mers. Nu există nicio garanție a unei recompense speciale care-l așteaptă; este nevoit să lupte pentru a-și învinge oboseala. Bărbatul mai tânăr din dreapta este aspru dojenit de soție pentru că nu muncește cum s-ar cuveni. În această imagine, munca este condiția inevitabilă și insipidă a vieții. Este realizată în speranța că vom împărtăși această atitudine, fiind mai puțin descumpăniți și furioși când viața ni se va părea continuu grea. Poussin ne pune sub semnul întrebării speranțele exagerate, fantezia că undeva acolo, foarte aproape, ne așteaptă acea

viață simplă, frumoasă, acea existență plăcută care ne este negată pe nedrept sau pe care nu am fost încă suficient de isteți să o găsim. Prin această imagine grandioasă vizual, cu ruine și copaci maiestuoși sub un cer liniștit, pictorul evidențiază valoarea mesajului, care ne-ar putea impresiona altfel doar ca lecție morală.

Nu trebuie să înțelegem de aici că nu contează ce slujbă avem; dimpotrivă, mesajul lui Poussin este că munca, oricât de importantă – fie că este vorba despre posturi administrative, întreprinderi comerciale ambițioase sau muncă creativă –, indiferent de felul în care este percepută din afară, în interior nu este lipsită de greutate. Poussin încearcă să își spună sieși și prietenilor săi că viața nu este în altă parte și că truda și conflictele sunt inevitabile condiției umane. Tabloul este echivalentul vizual al unui vers izbitor din ultimul poem, *Little Gidding*, al celor *Patru Cvartete*, de T.S. Eliot: „History is now and England“ (Istoria este acum și Anglia). Eliot pledează împotriva puternicei tendințe de a subestima semnificația prezentului. Lucrurile care se petrec acum pot părea dezordonate, confuze, lente, banale, înfricoșătoare, dar, susține Eliot, tot așa au părut și cele mai venerate și mai cartografiate perioade istorice în momentul în care se petreceau. Același lucru este valabil și în cazul muncii: poate să ni se pară repetitivă, neinspirată, insuficient apreciată și prost plătită, chiar și atunci când este perfect meritorie și adaptată prezentului.



Politica

Care ar trebui
să fie obiectivele
artei politice?

Cu ce ne mândrim?

Pe cine ar trebui
să încercăm
să emulăm?

În apărarea
cenzurii

Iar acum...
să schimbăm lumea!

Care ar trebui să fie obiectivele artei politice

Până acum, am privit arta în relație cu problemele individuale. Dar, de-a lungul istoriei, arta a fost implicată și în viața colectivă. Ea a înregistrat și chiar a încercat să controleze felul în care interacționăm în comunitate. În termeni de solidaritate, arta politică – în special în Occident, în secolele XIX–XX – a tins să ia partea celui slab împotriva celui puternic. S-a aplecat asupra in Justițiilor sociale și economice și a căutat să dea glas comunităților marginalizate, exprimând solidaritate și indignare, în speranța că astfel va genera schimbare politică. Arta a fost de asemenea folosită de către cei puternici ca instrument al aristocrației sau guvernelor naționale. În cele mai rele cazuri, acestea au valorificat puterea emoțională a artei în scopuri tiranice, mângîind definitiv, în ochii unora, ideea de artă politică. Atât de deplină a fost coruperea, încât uneori a părut că arta nu își poate păstra onestitatea decât dacă renunță la orice ambiție politică, o poziție încapsulată în ideea că trebuie să rămână „de dragul artei”, precum și în declarația mândră, chiar dacă resemnată, a lui W.H. Auden că „poezia nu face nimic să se întâmple”.

Deși arta politică poate cunoaște abuzuri, la fel ca cele mai bune lucruri, potențialul său de a face bine merită recunoscut la nivel teoretic și cercetat la nivel practic. Dacă artiștii pot ajuta indivizii, atunci trebuie să li se permită să își extindă puterea de vindecare.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, în Belgia sărăcia rurală era în creștere. Tabloul lui Emile Claus, *La cules de sfeclă*, este o pânză uriașă – de 4,5 m lățime – care immortalizează munca grea, rece a fermierilor (114). Ne induce un sentiment puternic legat de asprimea și răsplata insignifiantă a muncii de culegător de sfeclă. Cu toate acestea, tabloul lui Claus nu se adresa fermierilor, ci înstăriților vizitatori tradiționali ai muzeelor din mediul urban. Scopul tabloului era să atragă atenția asupra suferinței pe care unii erau interesați să o ignore. Urmărea să facă imaginea suferinței insuportabilă pentru cei care ar fi putut schimba lucrurile dacă ar fi avut conștiința necesară. Claus făcea în pictură ceea ce Charles Dickens și Emile Zola au făcut în literatură: dădea sărăciei o față umană. În această analiză, sarcina artistului este de a selecta



Arta care umanizează munca.

— 114. Emile Claus,
La cules de sfeclă, 1890

exemple de maltratare și imoralitate și de a le înfățișa într-o manieră de neuitat pentru cei din clasele conducătoare. Rolul artei este să genereze un sentiment de vinovăție și, astfel, schimbare.

Ambițiile lui Emile Claus continuă astăzi în arta străzii, așa cum este înfăptuită de artistul chilian, stabilit la New York, Sebastián Errázuriz (115). Șocat de comportamentul bancherilor în deceniul precedent crizei financiare din 2007, Errázuriz merge pe Wall Street și transformă marcajul rutier în simbolul dolarului american, încercând să-i determine pe oameni să pună sub semnul întrebării rolul capitalismului și să adopte un model mai echitabil de creare și distribuire a bogăției. Era vizată emanciparea conștiinței, iar Errázuriz, ca atâția alți artiști înaintea sa, spera că lucrările sale ne vor face să remarcăm comportamentul problematic care nu fusese privit ca motiv de panică, dar pe care trebuia să fim pregătiți să-l schimbăm.

Opera lui Errázuriz este vulnerabilă criticii la care este supusă de obicei arta politică: ea poate fi o expresie a indignării, dar nu contribuie suficient la activarea schimbării pe care și-o dorește: reprezintă doar



*Ce poți face dacă ești furios
pe un bancher.*

— 115. Sebastián Errázuriz,
Națiunea Wall Street, 2012

vorbe în vânt. Pentru a fi eficientă, arta politică nu poate doar să afirme că ceva este greșit; trebuie să dea intensitate acestei erori, pentru a genera emoția necesară schimbării. Dincolo de talent, este nevoie de o înțelegere autentică a problemei, din perspectivă psihologică, socială sau economică.

Celălalt tip de artă politică greșită este nu doar ineficient, ci pur și simplu periculos. Ne face să luptăm pentru cauze greșite: pentru patrii care nu ne merită sacrificiul sau regimuri care torturează oameni nevinovați. Ne convinge să-i privim cu ochi buni pe răufăcători.

Toate aceste eșecuri ne ajută să conștientizăm conținutul și scopul artei politice valoroase. Ea ar trebui să ia pulsul societății, să înțeleagă cel puțin o parte din ceea ce este greșit în comunitate, să analizeze profund problemele și astfel să îndrume publicul în direcția bună, prin manipularea supremă a mediului artistic ales. Dacă acesta este scopul, trebui să lărgim accepțiunea artei politice. În primul rând, abuzul nu înseamnă doar nedreptate economică, ci se regăsește la nivelul a numeroase tipuri de comportament cotidian. De exemplu, unele

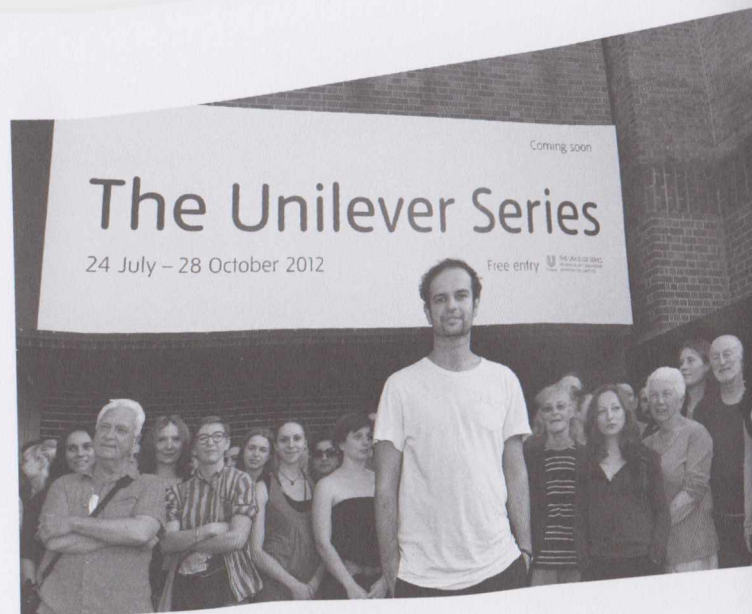


*O încercare de a călăuzi
spiritul unei națiuni.*

— 116. Christen Købke,
*La Poarta de Nord
a citadelei*, 1834

dintre probleme centrale ale societăților afluate sunt cauzate de agresivitatea și lipsa de răbdare a cetățenilor. De aceea, una dintre misiunile artei politice ar putea fi încurajarea serenității și a iertării.

Din această perspectivă, tabloul artistului danez Christen Købke, *La Poarta de Nord a citadelei*, este o lucrare de artă politică deoarece încearcă să schimbe felul în care cetățenii interacționează între ei (116). În tablou, un ofițer din corpul cadeților reflectează pe un pod, simțindu-se în largul lui, alături de un tânăr comis-voiajor și doi băieți săraci din împrejurimi, bucurându-se împreună de reflecțiile soarelui în apă. Fără a elabora foarte mult, ni se prezintă aici o atitudine de camaraderie informală între diferite grupuri sociale, între care s-ar putea crea o atmosferă încordată, lipsită de încredere reciprocă. Este un moment de simplitate pașnică. Privitorul este invitat să acorde



*O agendă politică pentru
schimbarea felului în care
vorbim unul cu altul.*

— 117. Tino Sehgal,
Tate Modern,
Sala Turbinelor, 2012

considerației răbdătoare statutul de virtute publică, transformând-o într-o contrapondere a tendinței generale de a ne tulbura instantaneu la vederea unor lucruri care ne displac în sfera politicului. Ne-am putea imagina o astfel de imagine transmisă în fiecare cămin, înaintea știrilor, pentru diminuarea posibilității ca telespectatorii să înceapă să urle la ecran sau să posteze comentarii furioase pe internet.

Købke încearcă să le spună danezilor cum ar trebui să fie ca națiune și să-i îndrume într-o direcție bună. În mod remarcabil, tabloul înregistrează un succes evident în acest demers. Alături de multe altele, a ajutat la cristalizarea concepției despre ce înseamnă să fii danez și care ar trebui să fie atitudinea daneză asupra vieții. Lucrările lui Købke se regăsesc în vederi și postere peste tot în Danemarca. Arta a contribuit astfel la dezvoltarea uneia dintre cele mai sănătoase și mai decente societăți din lume.

În 2012, artistul anglo-german Tino Sehgal creează o versiune actualizată a acestui gen de artă politică pentru Sala Turbinelor a galeriei de artă Tate Modern, din Londra (117). El instruește un grup de necunoscuți să devină experți în comunicarea unul cu celălalt, cu ajutorul unor replici poziționate în locuri cheie. O mică armată de voluntari abordează vizitatorii galeriei povestindu-le ceva despre viața lor și întrebându-i, în schimb, lucruri personale, bazate pe întrebări majore, intime, care fuseseră formulate de Sehgal („Când ați simțit un sentiment de apartenență?”, „Ce înseamnă pentru dumneavoastră «sosire»?”, „De cine vă este teamă?”)

Numeroși artiști au evidențiat izolarea noastră socială, dar Sehgal a încercat să o rezolve și a făcut acest lucru ca artist, cu inteligență și originalitate, dar fără să folosească vreuna dintre uneltele tradiționale ale artei. Deși artist politic, Sehgal își înțelege misiunea cu o candoare reconfortantă. El nu simte nevoia să atace abuzurile evidente ale societății britanice. Știa că una dintre problemele predominante, deși cvasiinvizibile, ale societății este că sunt prea puțini cei care știu să vorbească deschis cu ceilalți și că încearcă să-și ascundă această vulnerabilitate abordând un aer detașat și ironic. A avut suficientă tărie să realizeze că abordarea acestei probleme este importantă pentru schimbarea lumii (ca și Købke, nu este adeptul gesturilor grandioase). În final, el ne pune la încercare prejudecățile referitoare la ce înseamnă o operă de artă și ce se consideră că ar trebui să facă un artist. Astăzi activitatea unui artist nu implică neapărat crearea a ceva tangibil, poate

însemna coreografierea unei forme de interacțiune în spațiul public, care să permită oamenilor să fie mai puțin reci unul cu celălalt. Acțiunea lui Sehgal este reconfortantă pentru că înțelege că misiunea artistului politic este să analizeze și, ulterior, să rafineze personalitatea colectivă – acesta poate însemna folosirea tuturor mijloacelor pe care le are la dispoziție, inclusiv coordonarea unui grup de voluntari care să abordeze necunoscuți pentru o mică discuție. Și acest gen de acțiune poate fi o artă, dar și o politică bună.

Cu ce ne mândrim?

Adesea, arta politică evidențiază ce este greșit într-o țară, dar o parte importantă a misiunii sale este să arate ce este bine acolo pentru a evidenția lucrurile de care putem fi mândri. Pare un lucru bizar să conectăm mândria artei. Însă nu ar trebui să ne simțim stingheriți. Mândria națională este un lucru firesc în alte părți ale vieții culturale. Reușitele sportive sunt cu regularitate percepute ca subiecte de euforie națională, mai ales atunci când succesul pare să provină dintr-o anumită trăsătură a imaginii noastre colective.

Mulțimi impresionante de oameni i-au aclamat pe Jonny Wilkinson și restul echipei de rugby a Angliei la parada spre recepția oferită în cinstea lor la Downing Street 10, după ce au câștigat Cupa Mondială de Rugby, în 2003 (118). Nu doar sentimentul victoriei a făcut „întreaga Anglie să se simtă minunată” (așa cum scria un jurnalist de la *The Guardian*, un ziar care are, de obicei, un ton sceptic atunci când este vorba despre triumfalism desuet). Dropgolul lui Jonny Wilkinson împotriva Australiei, înscris în ultimul minut de joc se potrivea perfect mitologiei naționale de a nu te da bătut în adversitate și de a-ți păstra calmul sub presiune. Întreaga echipă – un amestec de bădărani și gentlemen – și-a jucat perfect rolul „englezului” întărind ideea că întreaga națiune, și nu doar câțiva indivizi, realizase ceva minunat.

Ar trebui să învățăm câte ceva de aici. Astfel, una dintre surprinzătoarele lecții ale sfârșitului de secol XX a fost aceea că lipsa mândriei este o adevărată problemă. Cultura sofisticată a fost ferm împotriva mândriei naționale. Acest lucru însă nu a făcut ca mândria națională să dispară; a lăsat-o fără direcție și amploare. Dorința de a te simți mândru de propria comunitate este, în sine, un sentiment natural și pozitiv. El merită atenția artiștilor. Misiunea artei nu este, neapărat



Misiunea artei este aceea de a ne arăta și lucrurile cu care ne-am putea mândri.

— 118. Echipa de rugby a Angliei, Parada Victoriei în Cupa Mondială din Australia, 2003

limitată la condamnarea celor mai mari eșecuri ale societății; ea vizează capacitatea și călăuzirea sentimentelor de mândrie națională. Mândria poate fi, cu siguranță, periculoasă și detestabilă, atunci când este direcționată către lucruri nedemne sau prostești („suntem excepționali pentru că deținem multe mine cu minereu de fier“ sau „pentru că avem pielea albă“). Trebuie să canalizăm astfel de impulsuri în cele mai inteligente și mai valoroase direcții. Mândria colectivă este importantă deoarece nu există suficiente lucruri cu care să te mândrești ca individ singular. Slăbiciunea psihologică pentru care avem atâta nevoie de sprijinul artei este aceea că suntem mai mult sau mai puțin obligați de natură să ne mândrim cu ceva care aparține colectivității, doar că nu știm prea bine cu ce.

O oportunitate comparativ minoră, dar interesantă, de a analiza această slăbiciune, care ne-ar putea arăta adevărata formă a acestei mândrii, apare la construirea unei ambasade sau a reședinței unui ambasador. Pentru reședința ambasadorului Elveției la Washington,



SUS

*Ceea ce poate fi Elveția
în momentele sale
cele mai bune.*
— 119. Steven Holl,
Reședința ambasadorului
Elveției, Washington, 2006

JOS

*O națiune contrariată în
privața grandorii.*
— 120. Michael Wilford,
Ambasada Marii Britanii,
Berlin, 2000

arhitectul a fost nevoit să țină cont de aspecte practice dictate de spațiu, dar și de cele privind identitatea unei națiuni (119). Reședința este mai mult decât clădirea în care locuiește un înalt diplomat: este căminul unei națiuni pe pământ străin. De aceea, poate fi privită ca un răspuns la întrebarea colectivă: „Cu ce ar trebui să ne mândrim, noi elvețienii, în propria noastră țară?”

Dar clădirea nu oferă un răspuns satisfăcător din toate punctele de vedere. Nu reprezintă o proclamație. Nu oferă vreo lozincă de scandat la meetinguri. Cu toate acestea, este, în mod discret, profund elocventă în privința celor mai semnificative trăsături ale țării. În primul rând, își proclamă deschis formalismul și eleganța. Modelul geamurilor sablate în linii subțiri este continuat de-a lungul fațadelor, minimizând sincopile vizuale. Întregul este precis și curat. Ne-am fi gândit că un arhitect ar fi evitat evidențierea acestei obsesii a elvețienilor, puțin jenantă astăzi, dar Steven Holl a decis să-i confere o expresie vizuală nobilă. Tot ceea ce ar fi putut fi considerat meschin și aferat este prezentat într-o formă mai ambițioasă, grandioasă. Marginile clădirii sunt evidențiate prin plăci de beton de culoare gri. Granițele vizuale sunt redată cât mai distinct. Căutarea preciziei în gândire și simțire a fost translatată în arhitectură. Este ca și cum arhitectul le-ar fi spus elvețienilor: „Întreaga precizie pentru care, știți bine, lumea vă ironizează este, de fapt, un lucru demn de mândrie”. Învăluirea contrastantă a mai multora dintre ferestre creează un efect de intimitate discretă în partea exterioară. Noaptea, când sunt luminate, aceste fațade ne spun că lucrurile cu care se mândrește Elveția nu sunt secretizarea și conturile bancare, ci căldura, grija și eleganța.

Opusul mândriei patriotice este rușinea sau, mai puțin dramatic, jena. Pentru o societate măcinată de memoria trecutului, arhitectura publică joacă un rol important. Pentru Ambasadei Marii Britanii din Berlin Michael Wilford a încercat să inducă ideea de mândrie națională (120). Etajele superioare, cu ritmul neoclasic al zidului și ferestrelor, ca un apeduct rectangular, inspiră noblețe și puritate. Ar putea aparține la fel de bine istoriei arhitecturii germane și celei britanice, conferind ambasadei aspectul unui cetățean onorabil aflat pe o stradă deja foarte aglomerată. Deasupra intrării, Wilford a inserat forme strident colorate, de parcă un nebun s-ar ascunde în spatele fațadei de piatră, încercând să iasă prin zid. Ceea ce poate fi interpretat

drept ceva cu care britanicii ar trebui să se mândrească: excentricitatea intrinsecă. Doar că ambasada are un aer de stinghereală. Clădirea pare să spună: „Mi-ar plăcea să fiu grandioasă, nobilă și respectabilă, dar mi-e teamă să nu fiu înțeleasă greșit și să credeți că sunt pompoasă și arogantă, așa cum s-ar fi putut să fi fost în trecut. De aceea voi juca rolul nebunului, măcar așa nu vă veți mânia pe mine.“

Mândria este profund legată de identitate. Înainte să poți fi mândru de propria-ți comunitate, trebuie să ai o imagine pozitivă și contemporană despre cine ești cu adevărat. Și nu este întotdeauna simplu; identitatea are tendința de a rămâne în urmă cu câteva generații față de realitatea unei țări. Există numeroase țări care încearcă să-și construiască o identitate bazată pe tradiții, fără să devină copleșite de acestea. Bhutan, micul regat himalayan aflat la granița dintre China și India, are o tradiție arhitecturală distinctivă, bazată pe bisericile fortificate. În plus, turismul aduce o contribuție esențială economiei. În stațiunea Amankora, arhitectul australian Kerry Hill a rămas loial tradiției streșinei extinse, a geamurilor încastrate în consolele rafinatele grinzi de lemn și pereților masivi, înclinați către interior, doar că toate acestea au fost adaptate confortului și tehnologiilor moderne (121). Arhitectura lui Hill rezumă cu chibzuință temele cheie ale țării: tradiția, dar și eficiența economică; individualitatea, dar și nevoia de a fi înțeles și plăcut de ceilalți; devotamentul față de puritate și interesul pentru confort. Cu alte cuvinte, stațiunea spune lumii că Bhutanul rămâne profund fidel valorilor tradiționale, dar fără să devină defensiv; mai precis, fără să respingă sofisticarea.

Ambasadele și hotelurile sunt elemente cruciale pentru identitatea națională fiind locuri de interacțiune cu străinii. Mausoleele reprezintă un alt gen de construcții care au responsabilitatea de a ilustra esența unei națiuni. Ca multe alte țări, Australia le acordă o mare importanță. La nivel imaginativ, dar și în momentele de conștiință colectivă, mausoleul de la Canberra a reprezentat națiunea australiană (122). A fost proiectat de Emil Sodersten și John Crust pentru comemorarea victimelor Primului Război Mondial și a fost inaugurat în 1941. Este o structură solemnă și grandioasă. Întâi ne invită în panteonul istoriei, după care devine brusc reticent. Chiar dacă ne întristăm gândindu-ne la numeroșii australieni care s-au jertfit pentru patrie, mausoleul nu ne spune motivul pentru care s-au



SUS

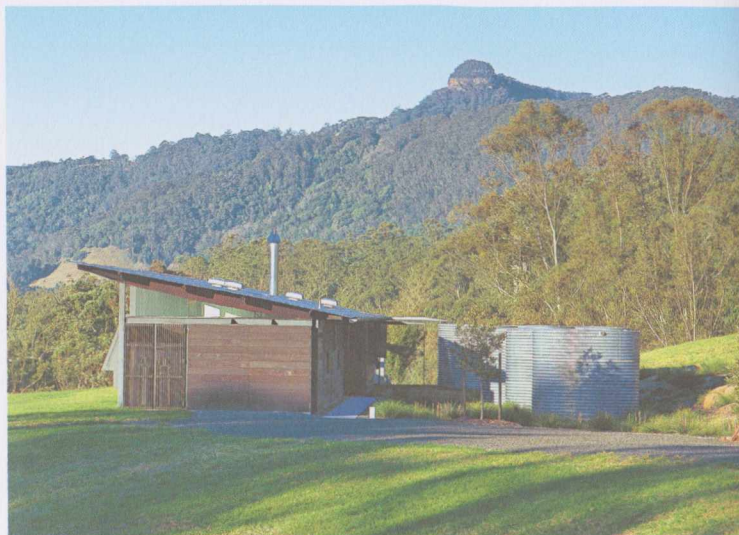
*Informându-și vizitatorii
asupra identității „lui”
Bhutan.*

— 121. Kerry Hill,
Hotel Amankora, Bhutan,
2007

JOS

*Te simți mișcat de sacrificiul uman,
deși nu ești foarte sigur în numele
cui s-a petrecut.*

— 122. Emil Sodersten și
John Crust, Mausoleu pentru
australienii căzuți în război,
Canberra, 1941



*O Australie de iubit și,
la o adică, pentru care
să-ți dai viața.*

— 123. Glenn Murcutt,
Casa Murcutt, Woodside,
Australia de Sud, 1995–1996

sacrificat sau ce are special această națiune încât i-a determinat pe cetățenii ei să se sacrifice pentru ea. Este evocat sacrificiul, dar nu și entitatea în numele căreia a avut loc. Altfel spus, monumentul ar putea exista oriunde, ceea ce contează enorm având în vedere solemnitatea temei.

O codificare mai exactă a identității australiene o reprezintă lucrările arhitectului Glenn Murcutt, ale cărui clădiri au avut o contribuție mai importantă decât Mausoleul din Canberra. În casa pe care a proiectat-o pentru el însuși, în sudul Australiei, Murcutt a folosit toate elementele arhitecturale atât de binecunoscute țării pe care o iubește: tabla ondulată, marele rezervor cilindric de apă, magazia și ușile garajului (123). Toate acestea nu sunt caracteristice doar mediului rural, ci sunt extrem de comune în suburbiile urbane, dar Murcutt le-a adunat într-o compoziție frumoasă și rafinată. De obicei, rezervoarele de apă sunt amplasate într-un loc care să le permită colectarea apei care cade pe acoperiș și ascunse privirii pe considerentul că o structură cu un caracter atât de fățiș utilitar este neinteresantă estetic. Casa lui Murcutt însă este o lecție

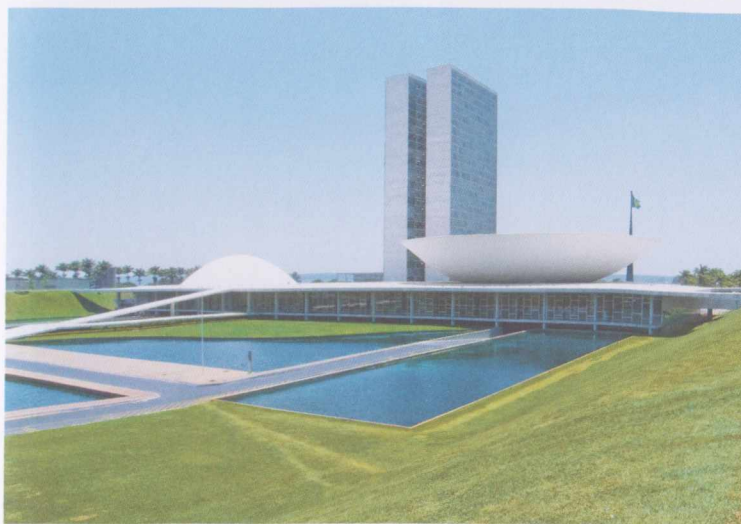
de mândrie. Nu doar că afirmă că rezervoarele de apă sunt un motiv de laudă și o casă este cu atât mai grozavă cu cât are mai multe, dar evidențiază și farmecul acestor elemente. Ca poziționare, aduc cu turnurile de apărare: de fiecare parte a porților unui castel. Și acestea au avut inițial rol utilitar, dar frumusețea și poezia lor au trecut treptat în prim-plan. Murcutt ne ajută să recunoaștem demnitatea unui stil de construcție, considerat umil doar pentru că elementelor sale practice nu le-a fost acordată suficientă atenție, nefiind integrate cu măiestrie în proiectele locuințelor. Mai mult, el îi călăuzește pe australieni către lucrurile cu care se pot mândri în mod practic și realist. Le oferă motivele pentru care să iubești și, la o adică, să mori pentru o țară.

Pe cine ar trebui să încercăm să emulăm?

În 1956, arhitectul brazilian Oscar Niemeyer este chemat să joace un rol central în crearea noii capitale a țării, Brasília. Printre clădirile cele mai impresionante proiectate de el se numără și Congresul Național (124). Brazilia este o țară a activității economice frenetice, a pădurilor tropicale și a satelor amazoniene, a *favela*-urilor, fotbalului, plajelor și disputelor politice zgomotoase, dar niciuna dintre acestea nu se regăsește în contemplarea Congresului Național. În schimb, clădirea sugerează o Brazilie a viitorului: un ideal de sticlă și beton armat care îi ghidează dezvoltarea. În viitor, afirmă clădirea, Brazilia va fi un loc în care va prima raționalitatea, unde vor domni ordinea și armonia, iar eleganța și seninătatea vor fi ceva normal. Oameni calmi, meditativi vor munci atenți și vor discuta calm legislația; în birourile din blocuri-turn, se vor redacta instrucțiuni chibzuite; sistemele de prelucrare a datelor vor fi perfecte: nimic nu se va pierde, nu va fi trecut cu vederea, neglijat sau rătăcit; negocierile vor fi de o sagacitate impersonală. Țara va fi condusă perfect.

Astfel, clădirea poate fi văzută ca un eseu de flatare: sugerează aceste trăsături care caracterizează deja, într-o oarecare măsură, țara și clasa conducătoare. Idealurile ne flatează, deoarece le percepem nu doar ca pe niște notificări ale unui viitor îndepărtat, ci ca descrieri ale felului în care suntem. Suntem obișnuiți să considerăm lingușirea ceva rău, dar, de fapt, poate fi ceva mai degrabă folositor, pentru că ne încurajează să ne ridicăm la înălțimea imaginii pe care ne-o prezintă. Copilul pe care îl numim spiritual – și căruia îi laudăm primele încercări de a exprima umorul – este îndrumat într-o anumită direcție și ajutat să se dezvolte dincolo de stadiul prezent. El va ajunge persoana cu care a fost deja identificată în scop laudativ. Ceea ce este important în dezvoltarea corespunzătoare este de obicei îngreunată de lipsa încrederii, nu de aroganță.

Generalul spaniol Spinola, aflat în dreapta imaginii în *Capitularea orașului Breda*, a lui Velázquez, este înfățișat primind cheile orașului din sudul Olandei de la reprezentantul forțelor olandeze înfrânte, Justinus van Nassau (125). Este ilustrarea unui ideal: un general victorios ar trebui să recunoască meritele adversarilor săi și să-i trateze cu respect. Este o comemorare a unui comportament neobișnuit de



*Un exemplar semnal al
Braziliei anului 2095.*

— 124. Oscar Niemeyer,
Congresul Național al
Braziliei, Brasília, 1957–1964

bun și nobil. Nu încearcă să prezinte războiul în mod comprehensiv, tot așa cum clădirea Congresului Național din Brasília nu încearcă să facă o prezentare fidelă a țării. În schimb, ambele imagini sugerează un ideal deosebit de important și de relevant. Tabloul nu este o ficțiune: Spinola s-a purtat într-adevăr frumos față de Nassau. Congresul Național nu este o ficțiune: există într-adevăr aspecte de seriozitate elegantă în Brazilia. Dar în ambele cazuri, calitățile exprimate sunt cazuri izolate, iar arta încearcă să le generalizeze.

Arta ne poate diminua tendința de a deznădăjdui când suntem convingși că un comportamentul ideal este ceva mult prea departe de ceea ce putem noi face, prea dificil de realizat. Ne lipsește adeseori imaginea de sine care să ne permită identificarea cu un comportament nobil. Arta nu trebuie să ne mustre pentru eșecurile avute, în baza raționamentului că provocarea dezgustului de sine va genera în noi dorința de emancipare. Mai degrabă, ar trebui să ne accentuăm calitățile



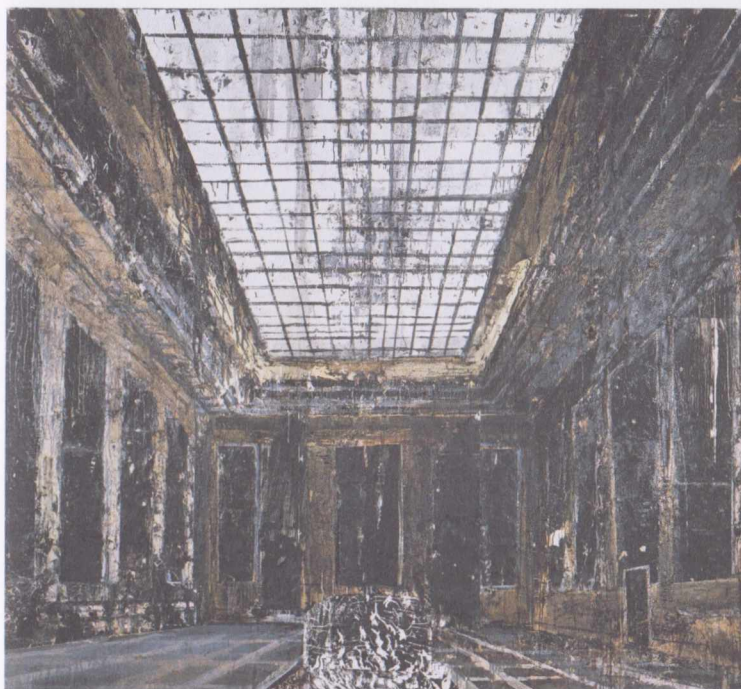
Un ghid pentru o înfrângere
onorabilă.

— 125. Diego Velázquez,
Capitularea oraşului Breda,
1634–1635

înnăscute, iar flatarea este una dintre modalitățile de a-i ajuta pe alții și pe noi înșine să devenim mai buni.

În istoria multor țări există episoade dureroase care necesită încă să fie digerate. Speranța este că o țară se poate vindeca cu ajutorul artei politice. Provocarea are un grad înalt de dificultate și importanță în Germania. Teribila tragedie prin care a trecut la sfârșitul anilor '30 și începutul anilor '40 necesită remușcare, mai degrabă decât negare sau pură lamentare. Nu este de ajuns să se afirme că aici s-au petrecut lucruri groaznice; este nevoie de gestionarea moștenirii de culpabilitate în numele îndreptării lucrurilor. Oricât de urgentă ar fi nevoia recunoașterii grozăviilor trecutului, nu este suficientă în sine pentru crearea unei societăți mai bune.

Anselm Kiefer ne vorbește foarte serios tuturor, și în special compatrioților săi germani, despre recuperarea după lucrurile teribile întâmplate. *Innenraum* înfățișează o sală minunată, în stilul neoclasic



*O țară care are nevoie de
artă politică așa cum puține
alte au.*

— 126. Anselm Kiefer,
Innenraum, 1981

al lui Albert Speer, arhitectul preferat al celui de-al Treilea Reich (126). Acest loc nobil este văzut ca printr-un vâl de lacrimi, reprezentat de o suprafață care se scurge și se cojește într-un mod tulburător. Globul de gri și negru din mijlocul imaginii ar putea sugera un candelabru căzut sau o lume mistuită de un foc rece. Este o imagine consumată de tristețe și anxietate, dar arhitectura salonului este cu adevărat frumoasă, iar tabloul o confirmă pe deplin.

Așa cum este etalat frontal, cu geometria sălii perfect integrată suprafeței pictate, *Innenraum* seamănă cu *Euharistia* lui Poussin, una dintre cele încrezătoare ilustrări ale ispășirii din întreaga istorie a artei occidentale (127). Poussin era convins că euharistia spăla un păcat străvechi, eliberându-i pe oameni. Asta nu înseamnă că Kiefer s-ar fi

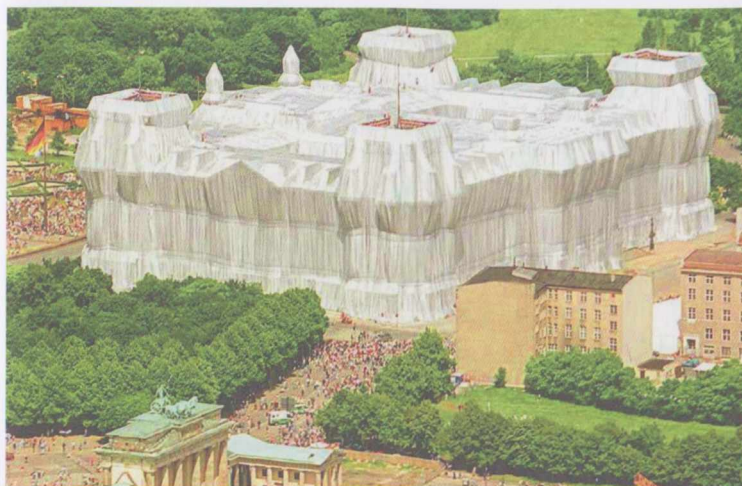


Mântuirea prin artă.

— 127. Nicolas Poussin,
Sfânta taină a Euharistiei,
1647

așteptat de la cei care îi privesc lucrarea să fie conștienți de similaritatea cu cea a lui Poussin. Mai degrabă, ambii artiști s-au orientat către aceeași schemă clasică de organizare. Poussin este mai implicat; Kiefer observă de la distanță. La Poussin, lampa cu ulei luminează încă scena mântuirii.

Titlul lui Kiefer, *Innenraum*, este o pledoarie pentru spațiul în interior, mental și emoțional. Maturitatea este adesea caracterizată de capacitatea de a ține cont de idei contradictorii, iar Kiefer ne îndeamnă să reflectăm asupra faptului că nu tot ceea ce a fost legat de nazism a fost greșit. Regimul a speculat anumite emoții și speranțe autentice. Problema este că nazismul a cooptat tematici de care viața într-o societate sănătoasă are, de fapt, nevoie. Mândria națională, sentimentul investiției misionare, grandoarea, onoarea, energiile colective, loialitatea sunt elemente importante ale unei societăți, dar felul în care au fost corupte de ideologia nazistă le face să pară intangibile multor germani, ca și cum ar desemna ceva negativ, trebuind, prin urmare, urâte și respinse pentru totdeauna. Kiefer reprezintă un bun îndrumător al posibilităților de speranță și însănătoșirii în urma ororilor trecutului. El face suportabilă abordarea unei teme cutremurătoare: „Cum își pot



*Renașterea mândriei
naționale.*

— 128. Christo și Jeanne-
Claude, *Reichstagul învelit*,
1995

recupera germanii sănătatea, vigoarea și grandoarea într-un mod sănătos, substanțial?”

În 1995, artiștii Christo și Jeanne-Claude abordează la rândul lor această temă învelind clădirea Parlamentului federal din Berlin (128). Deși este o clădire datând doar din secolul al XIX-lea, istoria Reichstagului este deosebit de dureroasă. În 1933, partidul nazist preia puterea, nu în urma unei lovituri de stat, așa cum ne-ar fi confortabil să credem, ci a succesului electoral. Acest lucru a traumatizat Germania modernă, chiar dacă un vot acordat partidului nazist în 1933 nu însemna acordul pentru fiecare punct al politicii acestui partid până în 1945 și, cu atât mai puțin, cu acțiunile guvernului nazist, care au dus la masacrarea evreilor europeni sau cu atrocitățile armatelor celui de-al Treilea Reich pe frontul de Est. Cu toate acestea, rezultatul acelor alegeri constituie un memento tensionat al responsabilității colective.

Jeanne-Claude și Christo nu au schimbat Reichstagul, dar prin acțiunea de învelire și dezvelire oferă publicului șansa de a-și reînnoi relația cu cea mai importantă clădire politică. Germaniei i se permite

să-și redobândească Parlamentul. *Reichstagul Învelit* este o formă laică de botez politic. Botezul reprezintă un moment simbolic în care injustițiile trecute sunt amnistiate, iar individul este reîncredințat viitorului. Arta politică joacă un rol esențial în reconfigurarea simbolică a națiunilor, chiar și când își asumă vina pentru păcatele trecutului.

Poate că cel mai impresionant discurs politic rostit vreodată rămâne *Orația funerară* a lui Pericle din 430 î.H. În esență, discursul este o încercare de a rezuma caracterul atenienilor ca societate. El își întreabă auditoriul: „Cine suntem noi?” Într-una dintre secțiunile centrale, tot el oferă parțial răspunsul: „Suntem căutători de frumusețe, dar evităm extravaganța. Admirăm studiul, dar ne lasă reci pedanteria. Pentru noi, bogăția este un scop doar în măsura valorii de schimb pe care o deține, și nu un motiv pentru laudă de sine. Iar ocara sărăciei nu depinde atât de recunoașterea acestei sărăcii, cât de eșecul prevenirii sale în practică.” El descrie aici un set de atitudini: felul în care atenienii gândesc despre bani, succes, eșec și frumusețe. Să deții acest set de valori înseamnă să fii atenian. Este reconfortant faptul că ni se reamintește că Atena, pe care am putea-o cunoaște prin intermediul clădirilor, înseamnă și un set de caracteristici. Pericle era în căutarea trăsăturilor admirabile ale celor mai buni oameni ai cetății. Mai mult, el evidențiază o problemă centrală a politicii. Toate marile monumente și clădiri emblematice ale unei capitale pot exprima o serie de idealuri, numai că acele idealuri vor pieri în cele din urmă, dacă vor rămâne limitate la declarații arhitecturale ocazionale. Este nevoie ca aceste idealuri să fie identificate și reflectate în activitățile curente ale comunității.

Marea problemă a monumentelor și orașelor este că reprezintă ilustrarea unor valori pe care ni le-am dori mai amplu reiterate. Mausoleul din Canberra evidențiază conceptele de loialitate, sacrificiu și solemnitate, cu toate că astfel de calități excepționale nu ar trebui niciodată închise într-un cavou înghețat. Ele aparțin vieții curente a societății și ar trebui să permită contactul cu generațiile viitoare mai mult decât doar o singură dată în viață, când școlarii vizitează astfel de sanctuare.

La fel, spiritul raționalității și calmului, atât de bine evocat de clădirea Congresului Național din Brasília, trebuie să pătrundă în dormitoare și bucătăriile fiecărei case, în sălile de clasă și în cele de consiliu din întreaga Brazilie.

Acesta este un memento al faptului că termenul *politică* are două înțelesuri diferite. Pe de o parte, înseamnă legiuire, guvernare, strategii,



Anglia ar putea fi înăuntrul.

— 129. Supieră englezească,
cca 1790–1805

alegeri și partide politice – politica așa cum o vedem la știri. Pe de altă parte, înseamnă viața colectivă care se manifestă cotidian în *polis*, cum numeau grecii orașul-cetate. Un indiciu al felului în care acest al doilea sens ar putea fi reiterat prin artă ne este oferit de criticul Nikolaus Pevsner. În 1955, Pevsner conferențiază pentru postul BBC ciclul de prelegeri *The Reith Lectures*, publicate ulterior cu titlul *The Englishness of English Art* (Englezismul artei englezești). Pevsner își impune provocarea de a descoperi instanțele artistice în care poate fi localizată identitatea națională a Angliei. *Locul* în care o descoperă este cu adevărat revoluționar. Spre deosebire de alți istorici, el nu o localizează în monumentele, clădirile guvernamentale impunătoare sau mausolee. El descoperă englezismul – și identitatea – artei englezești în supierele, scaunele, rafturile cu cărți și clanțele ușilor.

Dacă vreunul dintre cele mai simpatizate personaje ale lui Jane Austen, de pildă Amiralul Croft sau Elizabeth Bennet, și-ar fi cumpărat o supieră, ne-am putea imagina că ar fi ales una simplă, de culoare crem,



SUS STÂNGA

Un portret al Marii Britanii.
— 130. Margaret Calvert,
Indicator rutier de
avertizare școală, 1965

SUS DREAPTA

— 131. Mary Quant,
Rochie mini din jersey
de lână, cca 1960

JOS STÂNGA

— 132. Robin Day, Scaun de
polipropilenă pentru Hille, 1963

JOS DREAPTA

— 133. David Mellor, Tacâmuri,
cca 1960

reprezentativă pentru epoca și țara de proveniență (129). Acest obiect este exact așa cum este descris fiecare dintre aceste personaje: neșovăielnic, elegant, având noblețea nepretențioasă a oamenilor cu picioarele pe pământ. Supiera are, cu siguranță, demnitate, deși aceasta nu îți sare în ochi; mai degrabă, se așteaptă să ai gentilețea de a-i observa farmecul. Ca obiect destinat unei clientele selecte, rămâne admirabil de manierat. Expune calități care au constituit, secole de-a rândul, idealul prosperității garantate la nivelul clasei de mijloc englezești: nu insistă asupra propriilor merite, rămâi discret de încrezător că alții te vor aprecia. Aceasta reprezintă expresia unei atitudini demne de mândrie, doar că nu a fost nevoie de un monument pentru a o evoca.

Asemenea obiecte pot părea neesențiale când le vedem prima dată. Pevsner susține că farfuriile, castroanele sau comodele sunt genul de lucruri în care identitățile naționale sunt inițial făurite și, la bine și la rău, revelate. Asta ar trebui să le spună ceva vital liderilor politici despre nevoile care trebuie satisfăcute pentru crearea unui sentiment al identității naționale cu care cetățenii să se poată mândri. Guvernele nu ar trebui să fie preocupate de construirea mausoleelor sau clădirilor emblematic, ci de mobilierul stradal, băncile din parcuri și alte asemenea lucruri echivalente supierelor de odinioară. Actualizând proiectul lui Pevsner, o identitate britanică modernă de care să fim mândri se regăsește în panourile stradale ale artiștilor grafici Margaret Calvert și Jock Kinneir, în automobilul Mini proiectat de Alec Issigonis, în rochiile lui Mary Quant, în tacâmurile lui David Mellor sau în scaunele de plastic stivuibile ale lui Robin Day (130, 131, 133).

Cu alte cuvinte, o țară își dobândește demnitatea și identitatea prin mici detalii, iar reușita lor ar trebui să facă obiectul unui program politic, alături de legislație și strategii economice. Automobilul Mini sugerează o insulă aglomerată, o aversiune pentru lauda de sine, o preferință pentru soluțiile practice, mai degrabă decât pentru declarații grandioase, familiile mici, independență, respectabilitate și conformism; o mulțime de oameni le au. Scaunele de plastic ne vorbesc despre optimism, simplitate, absența snobismului și spiritul de a te descurca cu ceea ce ai la îndemână. Dacă un set de tacâmuri David Mellor ar putea fi transformat, prin magie, într-o persoană, acea persoană ar fi imediat recunoscută ca cetățean emblematic al țării care l-a produs; și ai vrea să-ți fie prieten.

În contextul artei religioase ideea de bază a lucrării *Bunavestire*, de Carlo Crivelli, este binecunoscutul concept al întrupării (134). Deși



Cum capătă formă fizică
o idee.
— 134. Carlo Crivelli,
Bunavestire cu
Sfântul Emidius,
1486

termenul are o rezonanță ezoterică și erudită, indică ceva important și recognoscibil: procesul prin care ceva intangibil, spiritual, devine fizic și, astfel, prezent și real. Acest proces este dramatizat prin raza de aur coborând din ceruri și pătrunzând în trupul Fecioarei; în teologia creștină, aceasta este clipa în care Dumnezeu devine om, capătă trăsături umane și umblă printre noi.

Exact același proces poate fi transpusă în context laic: „ideea” de Marea Britanie capătă substanță, devine tangibilă într-un semn de circulație, o rochie, un scaun sau un automobil. Astfel, putem citi obiectul și invers, de la semnul de circulație, rochie, scaun sau autovehicul la conceptul de națiune pe care îl reprezintă. Acesta este unul dintre cele mai ambițioase concepte artistice. Arta înseamnă priceperea de a întrupa o idee într-un obiect, de a o transforma în ceva palpabil. La fel ca în religie, unde rolul lui Iisus este de a materializa conceptul alienant și vag de Dumnezeu, aducându-l printre noi, în viața cotidiană, arta laică poate transforma o idee vagă și alienantă, cum este cea de patriotism, într-o realitate la fel de concretă precum căpșunile dintr-un castron sau rochiile de seară.

Repetiția este esențială: doar dacă vom continua să înțelegem un anumit spirit, acesta va reuși să ne captiveze. Trebuie să-l putem simți când ne ducem copiii la grădiniță, când venim seara acasă, când se aprind luminile pe străzi și când pregătim cina. O vizită la muzeu o dată sau de două ori pe an nu va fi suficientă pentru a îndeplini promisiunile fundamentale ale artei.

În apărarea cenzurii

În zilele noastre, cenzura nu ne trezește simpatie. Avem tendința să o considerăm o interferență defensivă, meschină în libertatea de exprimare. O asociem cu arderea cărților, reprimarea politică și intoleranța ignorantă. Evenimentele eroice care au blamat-o susțin acest punct de vedere. De exemplu, reprimarea *Enciclopediei* lui Diderot, în 1752 – după publicarea primului volum din totalul de 27 – a fost, cu siguranță, un atac al unui grup de interese asupra unui dintre cele mai sofisticate proiecte intelectuale ale epocii. Publicarea romanului lui D.H. Lawrence, *Amantul doamnei Chatterley*, a fost amânată până în 1960, după ce fusese anterior publicată clandestin în Italia, în 1928.

Când editorii sunt acționați în justiție, sub prevederile actului legislativ al Publicațiilor Obscene (*n.t.* în original *Obscene Publication Act*), acuzarea apare într-o lumină ștearsă și demodată, în contrast cu apărarea, pasionată și inteligentă. Cazurile eroice din istoria cenzurii conțin întotdeauna ceva valoros, profund, onorabil și veridic care este condamnat ca fiind insuportabil și nefavorabil autorității corupte.

Cu toate acestea, e timpul să recunoaștem că, în majoritatea țărilor din lume, această fază a fost depășită. Ar trebui să redefinim cenzura prin prisma încercării sincere de a organiza lumea în beneficiul ei, și nu ca suprimare desuetă a unor idei fundamentale. Pericolul este acum nu că vor fi suprimate adevăruri minunate, ci că acest gen de adevăruri sunt înecate în haos, copleșite de trivialități irelevante și inutile, care ne împiedică să înțelegem ceea ce este cu adevărat important.

Argumentul principal al celor care condamnă astăzi cenzura este că ar trebui să ascultăm toate mesajele. Dar nu este așa. De exemplu, nu trebuie să fim bombardați cu mesaje subliminale despre ce parfum să cumpărăm atunci când admirăm un minunat exemplu de arhitectură urbană (135). Nu este nimic greșit cu reclama în sine, ci cu poziționarea ei. Este deprimantă deoarece acționează la scară largă într-un loc prestigios, accentuându-ne tendința către distragere și haos interior. Privesc fațada unei clădiri interesante, frumoase. Când, deodată, sunt obligat să mă gândesc la un nou articol de toaletă. Reclama profită de lipsa noastră de atenție și concentrare. Lucrurile care ne împiedică să ne realizăm potențialul maxim nu ar trebui să ni se perinde prin fața ochilor, solicitându-ne admirația. În acest caz, cenzura ar fi perfect justificată. Ar avea grijă de spațiul public, accentuând ce avem mai bun în noi. Cenzurarea un panou publicitar, plasat pe fațada unei clădiri publice îndrăgite, într-un oraș în care vizitatorii vin mai ales pentru a-i aprecia arhitectura, nu ar fi deloc discutabilă, dar un asemenea exemplu evidențiază principiile fundamentale ce pot fi folosite în acest sens.

Cele mai frumoase orașe din lume nu apar aproape niciodată din întâmplare. Ele ajung să arate așa datorită reglementării lucrurilor pe care ai voie sau nu să le faci. Partea nouă a orașului Edinburgh este construită în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea prin speculațiile unor dezvoltatori care



*Un monument improvizat
al lipsei de sensibilitate.*

— 135. Reclamă la parfum,
Musée d'Orsay, Paris, 2011

cumpără terenuri și construiesc acolo case (136). Dar rezultatul magnific și armonios a fost obținut datorită unui plan urbanistic indicând linia străzilor și a piețelor și poziționarea clădirilor importante. Au existat reglementări elaborate cu privire la ce anume se poate construi. Casele trebuiau clădite în șiruri continue, niciun indicator nu trebuia plasat pe ziduri, existau reguli privitoare la înălțimea clădirilor de pe o anumită stradă, numărul maxim de etaje și tipul de piatră cu care puteau fi pavoazate. Într-un Decret din 1782, magistrații acordă o atenție specială acoperișurilor:



*Triumful și beneficiile
cenzurii.*

— 136. Edinburgh,
Orașul nou, cca 1765–1850

Învelișul acoperișurilor va continua de-a lungul pereților până deasupra geamurilor etajului superior, și niciun fel de geamuri antifurtună nu se vor plasa în fața acoperișului, cu excepția luminatoarelor, iar panta de acoperiș nu va depăși o treime din lățimea sau deschiderea cu care sunt acoperite zidurile.

Într-un final, planurile și elevația clădirilor trebuiau aprobate de un comitet al consiliului municipal, care urma să respecte indicațiile primăriei care interziceau ornamentarea excesivă a fațadelor, optând

pentru o simplitate elegantă, în stilul neoclasic al lui Robert Adam. Aceste indicații explicite și restrictive – de cenzurare – în proiectarea acestor case au asigurat realizarea magnifică pe care o vedem astăzi. Reglementările trebuie să fi fost extrem de supărătoare pentru cei aflați sub incidența lor, însă beneficiile acestei abordări sunt evidente când comparăm frumusețea orașului Edinburgh cu alte orașe în care edilii au avut o politică mai relaxată.

Avem tendința să considerăm cenzura justificată doar împotriva extremismului. Dacă ar fi să interzicem ceva, atunci ar trebui interzise imaginile oribile ale exploatării. Dar cenzura poate fi justificată prin obținerea atmosferei dorite la nivel general. Adepții așa-numitei „piețe libere“ se plâng că impunerea oricărei restricții unei anumite activități înseamnă negarea libertății, dar trebuie făcută o distincție între permiterea oricărui lucru – de la distrugerea naturii, la violența gratuită – și libertatea de a elabora ceva valoros. Paradoxal, aceasta necesită cenzură. Libertatea nu este, în ciuda a ceea ce ni se spune adesea, o virtute cardinală în orice domeniu.

Problema esențială o constituie sensibilitatea noastră profundă la stimuli vizuali. Lumea modernă este împărțită cu privire la cât de mult contează ceea ce vedem. Pe de o parte, se sugerează că arta este un mediu extrem de important și că un tablou de doar câțiva centimetri ne poate schimba viața. Pe de altă parte, acceptăm să lăsăm suprafețe uriașe de teren în mâinile avariției unor dezvoltatori, amăgindu-ne că acțiunile lor nu ne vor afecta viața. Disponibilitatea noastră de a înțelege răul depășește rareori sfera non-vizualului. Admitem daunele provocate de poluarea atmosferică sau sonoră, dar nu am ajuns la stadiul în care să vedem „urâtenia“ ca fiind un rău în sine. Un politician care și-ar exprima dorința de a-și face o misiune politică din înfrumusețarea țării ar deveni o sursă inepuizabilă de umor. Acceptăm ușor că astfel de priorități sunt elitiste și că un mediu înconjurător frumos este prea costisitor. Dar nu este neapărat așa; este doar nevoie de talent, gândire critică și câteva reglementări.

Trebuie să acceptăm că sensibilitatea vizuală pe care suntem bucuroși să o recunoaștem și s-o onorăm într-un muzeu continuă să se manifeste și după ce am ieșit din el. Suntem aceiași și când trebuie să ne confruntăm cu urâtenia unui cvartal de blocuri în ruină sau cu o stație

de metrou vandalizată, și când admirăm tabloul lui Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*. Dacă admitem că arta ne poate schimba în bine, trebuie să admitem și că opusul artei, adică opusul valorilor inspirate de aceasta, ne poate face rău. Nu putem pretinde că arta ne înalță, dar urâtenia nu are niciun efect asupra noastră. Celebrarea îndreptățită a libertății, ca principiu de bază al democrației, ne-a orbit în fața unui adevăr incomod: libertatea trebuie limitată, în anumite contexte, spre binele nostru.

Programele de televiziune sunt de mult cenzurate pe motive de violență sau sexualitate, ceea ce este considerat o limitare nu doar acceptabilă, ci chiar binevenită a libertății. Știm foarte bine că anumite imagini extreme pot fi accesate, dar facem o distincție clară între ceea ce este acceptabil în spațiul privat și în cel public. Discernământul care ne face să cenzurăm unele imagini pentru conținutul explicit sexual sau sângeros se aplică mult dincolo de aceste două categorii. Problema nu se reduce la sex sau la violența propriu-zisă; preocuparea noastră vizează faptul că anumite scene sunt umilitoare pentru demnitatea noastră colectivă. Ne oferă o perspectivă rușinoasă asupra naturii umane. Cenzura nu vizează blocarea accesării acestui tip de material, ci insistă asupra caracterului lui privat și refuză colportarea lui publică. Cele mai sinistre programe sunt cele convinse de propriile merite când, în realitate, sunt spectaculos de nedemne de luat în seamă. Ele conferă idioțeniei bogăție, mândrie și faimă.

O veche problemă a condiției umane este aceea a dificultății de a avea o imagine de sine fidelă și suportabilă. Suntem copleșiți de narcisism și dezgust față de propria persoană. Ameliorarea acestei slăbiciuni psihologice este una dintre cele mai importante misiuni, pentru care avem nevoie de ajutorul semenilor noștri și al culturii din care facem parte. Unele programe de televiziune subminează scopul artei; ele constituie un obstacol în calea autocunoașterii, încurajându-ne să dăm o importanță disproporționată și să ne construim identitatea în jurul unor aspecte marginale, inutile și periculoase ale personalității noastre.

Sarcina noastră este acum de a ne organiza, nu de a ne elibera. Beneficiem de libertatea de exprimare; problema este cum s-o folosim în avantajul nostru. Este ciudat și tulburător că a te bucura de libertate

nu înseamnă a-ți câștiga libertatea. Am ajuns să fim liberi renunțând la cenzură, dar pentru a beneficia de ea trebuie acceptăm restricțiile benefice. Chiar dacă ajungem să apreciem meritele cenzurii, trebuie să ne confruntăm cu două întrebări problematice: Cine decide? Și cum știi ce anume ar trebui cenzurat?

Întrebarea referitoare la cine decide pare să nu poată avea răspuns, deoarece avocatul cenzurii, care își oferă serviciile de arbitraj în privința lucrurilor care ar trebui permise public, va părea dezechilibrat și egoist. Există totuși un răspuns rezonabil: guvernul ales. Această sarcină ar trebui să aparțină celor care decid politicile de taxe și impozite, reglementările de protecție a muncii și regulile de circulație. Deja acceptăm rolul pozitiv al guvernării în domenii extrem de semnificative ale vieții.

Cât despre cum putem ști ce este bun sau rău, impulsul de a ordona și înfrumuseța lumea a fost mereu subminat de afirmația că „nimeni nu poate ști ce este frumos”. Ceea ce aduce imensul obstacol al obligației de a face dovada judecății de valoare într-o situație în care nu este nevoie. Dacă ni se cere să „dovedim” că profilul orașului Edinburgh este „mai frumos” decât al orașelor Frankfurt sau Brisbane (137), vom fi incapabili să oferim un răspuns în termenii științifici în care a fost formulată solicitarea. Nu am putea răspunde cu o formulă matematică sau, cel puțin, nu încă. Răspunsul nostru va fi de factură umanistă, bazat pe argumente atente, dar nu imuabile. Cea mai mare parte a vieții necesită răspunsuri atent formulate, care rămân, în ultimă instanță, lipsite de o apărare inexpugnabilă: de ce este mai bun Shakespeare decât textele de promovare de pe cutiile de cereale, de ce trebuie să fim buni cu copiii mici, de ce ar fi iertarea mai bună decât furia, și așa mai departe. Nu putem dovedi aceste adevăruri într-un mod mai adecvat decât poate fi dovedită importanța frumuseții, cu toate că ele par relevante și aplicabile, totodată. Relativismul postmodern are sens doar dacă refuzăm să fim convinși de orice altceva în afara ecuațiilor matematice.

La baza susținerii cenzurii stă o anumită perspectivă asupra nevoilor lumii moderne. Pledoaria pentru libertatea absolută de expresie a fost codificată în primele trei sferturi ale secolului XX. A fost o eliberare necesară de sub tirania ideilor moștenite despre cum să trăim, care



*De ce am putea avea nevoie
uneori de cenzură.*

— 137. Profilul oraşului
Brisbane

cuprindeau numeroase elemente importante ce fuseseră interzise ori erau considerate şocante. La vremea aceea, eliberarea deplină a tot ceea ce putea fi spus sau arătat constituia în sine un vehicul al emancipării. Deşi acest scop a fost de mult atins, energia acelei campanii eroice a fost atât de mare, încât continuăm să ne imaginăm nevoile în funcţie de naraţiunea ei. Continuăm să presupunem că dacă mergem şi mai departe în aceeaşi direcţie, răsplata va creşte exponenţial. În realitate, suntem în situaţia exploratorilor arctici, care au ajuns deja la Pol. Am descoperit şi am beneficiat deja de tot ceea ce putea fi câştigat de pe urma libertăţii depline. Urmează provocarea mai mare a cenzurii organizaţionale, selective.

Iar acum... să schimbăm lumea!

În istoria revoluțiilor și loviturilor de stat (cele mai condensate și mai dramatice tipuri de schimbări politice), revoluționarii nu s-au îndreptat niciodată către galeriile de artă ale orașelor. Dacă încerci să schimbi regimul unei țări, ocupi mai întâi clădirea televiziunii, nu muzeele. Nu este vorba de o scăpare, ci de o recunoaștere sobră a limitelor artei ca agent al schimbării. Nu că arta ar fi irelevantă; este vorba doar despre una dintre limitările de care iubitorii ei trebuie să fie conștienți. Problema poate fi formulată astfel: arta este intermediarul unui set de preocupări, abilități și experiențe cărora trebuie să le conferim forța cuvenită în lume. Dar arta expusă în muzeele tradiționale este o modalitate imperfectă de transformarea a acestor valori în unele mai semnificative pentru lume. Dragostea pentru artă ar trebui să fie legată de anumite abilități și proiecte diferite de cele ale iubitorului de artă tradițional.

Poussin era interesat de căsătorie și, în *Taina căsătoriei*, ne dezvăluie o concepție asupra acestei instituții ca uniunea spirituală a doi oameni, încapsulată în jurămintele făcute în prezența familiilor și comunității căreia îi aparțin, în deplină cunoștință de cauză a celor mai profunde credințe despre semnificația vieții, reprezentată în acest tablou prin convingerile religioase (138). Problema pe care o întâmpinăm aici nu este că nu împărtășim asemenea idealuri sau că suntem indiferenți la atmosfera solemnă, cât mai degrabă este vorba de nesiguranța generată de ceea ce urmează. Dacă ești impresionat de tablou și de morala lui, ce ar trebui să urmeze? Strategia prestigioasă a cercetării tradiționale, explorată de cei din Departamentul de Istorie a Artei, din cadrul Universității Berkeley, din California, este revelată în secțiunea de „știri“ de pe website:

5 și 6 martie 2010

Prezentând mult anticipatul discurs inaugural, susținut vineri seara de profesorul T.J. Clark, conferința a fost atât de bine primită de public, încât a fost necesară suplimentarea numărului de locuri disponibile la Clark Kerr Garden Room cu mai multe rânduri de scaune pentru a permite participarea tuturor celor prezenți la eveniment, incluzând vizitatori ocazionali ai orașului și câțiva potențiali viitori studenți. Conferința susținută de Clark, intitulată „Ce a văzut Bernini“, a avut ca subiect interpretarea tabloului lui Poussin, „*Taina căsătoriei*“ (1648), vizând admirația specială a lui



Sfaturi pentru noii căsătoriți.

— 138. Nicolas Poussin,
Taina căsătoriei, 1647

Bernini pentru femeia aflată în colțul din stânga, îndepărtat. Clark a dezbătut simetriile și asimetriile din „Taina căsătoriei” și tensiunea existentă între acțiunea centrală (sfântă) și personajul incomplet, dar încremenit la marginea tabloului.

Perspectiva erudită prin care este onorată o operă de artă conține, într-o manieră tipică, analizarea, detaliată minuțios, a influenței pe care tabloul a avut-o asupra altor artiști. În cazul de față, un profesor de artă analizează cu extraordinară atenție o influență neașteptată: sculptorul și arhitectul Bernini era mai îndatorat operei lui Poussin decât se crezuse până atunci.

Totuși, problema reală cu care ne confruntăm contemplând tabloul lui Poussin nu este că am fi contrariați de el, cât nesiguranța felului în care am putea cultiva idealul către care ne îndrumă, neștiind ce să facem pentru a ne bucura de relații de cuplu permanente. Tradițional, oamenii care rămân profund impresionați de artă sunt cei care, ulterior, devin discipolii săi. Consilierul marital este însă cel care implementează valorile pe care Poussin doar le-a pictat, oricât de tandru și nobil. Impulsul din spatele operei a fost de consolidare a relației unui cuplu

și el a reușit asta făcându-ne să contemplăm momentul rostirii jurămintelor. Dar acesta este doar începutul, nicidecum concluzia proiectului. În ciuda decorului convențional al cabinetului său, consilierul marital trebuie să rămână mai loial valorilor lui Poussin decât studenții la istoria artei. Confuzia asupra valorii artei îi va face pe anumiți indivizi sofisticați să se cutremure la auzul comparației. Ironia, ca să ne exprimăm elegant, este că disprețul față de această comparație nu provine din dragostea pentru Poussin, ci din trivializarea operelor și aspirațiilor artistului pe care cred că îl admiră.

Ambiția supremă a raportării noastre la artă constă în găsirea modalității prin care să-i implementăm valorile în lume. Ceea ce ar putea să nu implice „a face artă” în sensul tradițional al sintagmei. Să ne oprim asupra uneia dintre cele mai renumite ilustrații de arhitectură urbană. *Orașul ideal*, atribuit în mod tradițional lui Piero della Francesca, imaginează spațiul urban perfect: un complex arhitectonic a cărui noblete este lipsită de ostentație și în care clădirile au roluri administrative, comerciale sau rezidențiale (139). Ele sunt grupate în jurul unei structuri circulare, cu aspect de templu, ce constituie punctul central al vieții civice. Imaginea inspiră armonie și demnitate, dar detaliile clădirilor sunt variate. Unele au arcade deschise, altele au cornișe ieșite în relief; unele au balcoane, iar coloritul delicat moderează rigoarea compoziției. Nu se teme de formalism, știind cum să-l umanizeze și să-l transforme într-un spațiu încântător.

Ce ar trebui să facem dacă această operă de artă ne impresionează? Ar trebui oare să ne îngrijorăm cu privire la numele autorului ei real? Este ea cu adevărat realizată de Piero della Francesca? În urma unor investigații cu raze X se pare că tabloul nu este realizat de el, ci de arhitectul și teoreticianul Leon Battista Alberti. Acest gen de investigație are prestigiu. Dar există un alt tip de reacție mai importantă, dar mai puțin explorată, și anume să știi cum ai putea disemina, la nivelul dezvoltatorilor, edililor și organismelor legislative, aceste calități urbanistice excelente pe care artistul, oricine ar fi fost el, le avea. În acest scop, nu este nevoie să examinăm tabloul cu raze X, ci să-l ducem, metaforic vorbind, la Eland House, în Bressenden Place, Londra, la sediul Departamentului pentru Comunități și Administrație Locală, unde sunt luate deciziile în privința construcției de locuințe și dezvoltare urbanistică (140).



Un plan, nu o operă de artă.

— 139. Atribuit lui Leon
Batista Alberti, *Orașul ideal*,
cca 1475

Un adevărat act reverențios față de artă nu îl constituie studierea ei neîntreruptă, ci facilitarea circulației pe scară largă a valorilor intrinsece încapsulate într-o operă de artă. Fascinația pe care o trezește arta i-a făcut pe mulți să devină artiști sau cercetători științifici, în loc să se îndrepte către o carieră în business, recrutare, servicii de consiliere profesională, politică, servicii matrimoniale, publicitate sau psihoterapie de cuplu. Acestea nu sunt cariere în care ar trebui să cobori din sfera idealurilor înalte de înțelegere a artei. Acestea sunt, de fapt, locurile în care valorile care au fost în mod tradițional explorate și dezvoltate în artă, ar putea, teoretic, să fie abordate cu seriozitate și transformate în realitate. Relațiile bune, orașele elegante, munca onorabilă și satisfăcătoare emoțional, precum și mulțumitoare din punct de vedere financiar sunt adevăratele opere de artă, către care obiectele pe care le numim artă sunt doar niște indicatoare, niște ghiduri parțiale.

Arta este imaginea unei destinații: ne arată încotro să ne îndreptăm. Dar ne poate oferi puține indicii despre cum să ajungem acolo. Adeseori, o considerăm magică, capabilă să ne vindece de alienare,



boală, confuzie și indiferență. În Grădina Botanică din Brooklyn, de exemplu, este emoționant să privim imaginea familiei obișnuite, creată de Henry Moore, deoarece știm cât de des familiile nu sunt așa, și câte scene de frustrare, de conflict, cruzime apăsătoare sau neînțelegere trebuie să fi avut loc chiar acolo (141). Moore a făcut bronzul să ne vorbească în mod uimitor, dar programele speciale de educație pentru adolescenți, de la City University, aflată în apropiere, sunt mult mai devotate să transforme în realitate speranțele exprimate de opera artistului.

Aprecieră corectă a beneficiilor artei trebuie să țină cont și de momentul în care arta trebuie lăsată deoparte. La un moment dat, trebuie să lăsăm operele din muzeu și să urmărim adevăratul scop al artei: îmbunătățirea vieții; și asta nu pentru că suntem nerecunoscători sau ingrați, ci pentru că ne-a oferit multe lucruri cu adevărat valoroase pe care simțim nevoia să le transformăm în realitate. Pe parcursul acestei cărți am examinat beneficiile artei: cum ne poate îmbunătăți relațiile de cuplu, felul în care privim banii, cum ne gestionăm conștiința de sine



*Locul în care se decide
ce este frumos și ce este urât.*

— 140. Departamentul
pentru Comunități și
Administrație Locală, 1998

sau ambițiile politice. Toate acestea se distanțează deja simțitor de felul în care am fost învățați până acum să privim arta. Ar trebui să mergem mai departe. Adevăratul scop al artei este să creeze o lume în care arta devine mai puțin necesară, mai puțin excepțională; o lume în care valorile admirate și fetișizate acum în doze concentrate, în sălile muzeelor sunt diseminate în lume. Nu ar trebui să existe o contradicție între a iubi arta și a spera că, într-o bună zi, societatea nu va mai face atâta caz de artă.

Adevărata aspirație a artei ar trebui să fie diminuarea nevoii de artă, dar asta nu înseamnă că ar trebui să ne pierdem devotamentul față de valorile exprimate prin artă: frumusețea, profunzimea semnificației, relațiile bune, dragostea de natură, empatia, compasiunea și așa mai departe. Odată ce am absorbit aceste idealuri, ar trebui să luptăm pentru a le transpune în realitate, pentru că arta doar le simbolizează, oricât de grațios. Țelul suprem al oricărui iubitor de artă ar trebui să fie de a construi o lume în care operele de artă să fi devenit mai puțin necesare.



*Cum să facem ca să
le semănăm mai mult?*
— 141. Henry Moore,
Grup familial, 1948–1949
(turnat în 1950)

Anexa: un program pentru artă

O STRATEGIE IPOTETICĂ DE EXPLOATARE

De-a lungul istoriei a fost de la sine înțeles că artiștii trebuie să facă opere de artă, dar nu să decidă subiectul acestora. În Occident, pe ordinea de zi a artei a fost preamărirea mesajului creștin. Toți artiștii au primit aceleași teme și au fost puși să dea ce e mai bun din ei. Creativitatea individuală era permisă, dar trebuia încadrată într-un set de parametri comuni.

Epoca noastră, dimpotrivă, crede în originalitate, ceea ce, uneori, poate fi o prezumție periculoasă, generând confundarea ineditului cu valoarea artistică. Mulți artiști excelenți știu mai bine să facă artă decât să se dedice scopului ei. Această carte susține necesitatea recuperării ideii de definire a unui program pentru artă, care să se concentreze pe un scop strict uman, nu supranatural. Artiștii sunt invitați să urmeze o misiune didactică: să ajute omenirea aflată în căutarea înțelegerii de sine, empatiei, consolării, speranței, acceptării de sine și împlinirii. Întrebările „Cu ce se ocupă arta?” sau „Care este scopul artei?” vor fi, în sfârșit, elucidate. Vor exista în continuare artiști mai buni sau mai puțin buni, dar toată lumea le va putea înțelege mesajul, iar beneficiul adus de ei societății va fi mult mai ușor de înțeles și de apărut.

1. VIRTUȚILE IUBIRII

CONȚINUT: Lucrările vor ilustra calitățile necesare funcționării adecvate a unui cuplu, incluzând aici (dar fără a se reduce la) iertare, răbdare, sacrificiu, bunătate și imaginație.

SCOP: O rectificare a credinței în natura spontană a dragostei. O demonstrație a ceea ce înseamnă practic „să faci să meargă” o relație. Concentrarea atenției asupra idealurilor care ne pot călăuzi viața de zi cu zi.

2. CONFLICTELE DRAGOSTEI

CONȚINUT: Lucrările vor ilustra cauzele principale ale disputelor în cuplu, polivalența cotidianului și a comportamentului uman, încurajând acceptarea de sine și empatia. Sub-temele ar putea fi: „Stadiile unei relații amoroase”, „Fazele certurilor” și „Durerea divorțului”.

SCOP: Accentul pus pe greutățile zilnice, recurente în toate relațiile, nu pe evenimentele catastrofice (divorț sau crimă), care tind să fie subiectul preferat de mass-media, va urmări reducerea sentimentului de singurătate și vinovăție. Astfel de lucrări ne-ar face să ne simțim mai puțin absurzi pentru că ne străduim să ne păstrăm relația de cuplu.

3. SEXUALITATEA

CONȚINUT: Imaginile sexualității vor ilustra alte aspecte ale naturii umane demonstrând posibilitatea de a fi pe deplin umani și adecvat sexuali.

SCOP: O alternativă la pornografie și rușinia neocreștină deopotrivă. Un imbold către o integrare mai adecvată a sexului și inteligenței, a demnității și grijii.

4. TRISTEȚEA, ANXIETATEA

CONȚINUT: Lucrările vor oferi o nouă perspectivă eului individual, pus la prea mare și dureroasă încercare de problemele personale cu care se confruntă. Lucrările vor jongla cu proporțiile, reintegrând o perspectivă eliberatoare a poziției individului în Univers și promovând totodată o senzație liniștitoare de venerație, prin concentrarea atenției privitorului asupra naturii indifferente față de dorințele și preocupările sale.

SCOP: O rectificare a pierderii capacității de a privi lucrurile în perspectivă; un catalizator al seninătății și stoicismului.

5. NEASTĂMPĂRUL, INVIDIA

CONȚINUT: Lucrările vor pleda în favoarea frumuseții neglijate și a fascinației cotidianului.

SCOP: Combaterea preocupării obsesive pentru lux, promovată de mass-media societății consumériste; se va încerca, în schimb, transformarea fermecătoare a cotidianului tern.

6. SPERANȚA

CONȚINUT: Lucrările își vor reorienta atenția asupra unui set de calități fragile asociate cu speranța: imaginația, creativitatea, naivitatea calculată, fidelitatea și veselia.

SCOP: Să exercite o eliberare de rutină, goliciune interioară, sterilitate și cinism atâteștitor.

7. VÂRSTELE OMULUI

CONȚINUT: Urmărind cursul vieții, aceste lucrări vor ilustra oamenii ca ființe temporale, cu toate implicațiile ce derivă de aici. Serile de lucrări vor elucida trăsăturile distinctive ale diferitelor vârste: „Cele douăsprezece mahniri ale adolescenței”, „Dorințele vârstei de mijloc”, „Mahnirile îmbătrânirii” și așa mai departe.

SCOP: Să ne ajute să depășim dificultățile extraordinare pe care le avem de a ne imagina în orice altă perioadă a vieții în afara celei pe care o trăim. Ceea ce ar încuraja acceptarea vieții în întregul ei, dar constituită din etape distincte.

8. MEMENTO MORI

CONȚINUT: Aceste lucrări vor constitui mementouri mai mult sau mai puțin macabre ale sfârșitului inevitabil.

SCOP: Nu să prezinte viața ca pe ceva absurd, ci să ne ajute să conștientizăm care ne sunt prioritățile, atât de ușor înecate în problemele cotidiene.

9. PLĂCERILE MUNCII

CONȚINUT: Lucrările vor trezi privitorului senzația creativității, cooperării, ingeniozității și frumuseții muncii.

SCOP: Rectificarea ignoranței cu privire la munca celor care nu aparțin sferei noastre profesionale și o demonstrație a beneficiilor pe care le putem descoperi aici.

10. NECAZURILE MUNCII

CONȚINUT: Lucrările vor evidenția efectele dezumanizante ale muncii, dispariția suferinței umane în spatele unor cifre, jefuirea roadelor pământului în scopuri mercantile, distrugerea păcii și seninătății și prevalența ipocriziei și cruzimii.

SCOP: Să sugereze o imagine a costurilor reale pe care organizarea comercială le impune umanității. O rectificare a abstracției numerice.

11. ALTERITATEA

CONȚINUT: Lucrările vor ilustra moduri de viață care, inițial, vor amenința sau pune sub semnul întrebării accepțiunea termenului normal.

SCOP: Să ne facă din nou umani în ochii semenilor. Să ofere un context care să permită inițierea negocierilor politice între facțiuni aparent ireconciliabile.

12. MÂNDRIA

CONȚINUT: Lucrările vor ținti aspectele comunitare sau naționale ce pot constitui surse legitime de mândrie. Acestea ar demonstra o idealizare selectivă a vieții naționale și o sensibilitate la obiecte și peisaje care conțin trăsături tipic naționale: un indicator de circulație, lumina serii.

SCOP: Să corecteze tendința către deznădejdea națională, să încurajeze un mod inteligent de a simți mândria colectivă.

Lista reproducerilor

1. Jean-Baptiste Regnault (1754–1829), *Originea picturii: Dibutades copind portretul unui păstor*, 1786, ulei pe pânză, 120x140 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles
2. Johannes Vermeer (1632–1675), *Femeie în albastru citind o scrisoare*, cca 1663, ulei pe pânză, 46,5x39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
3. John Constable (1776–1837), *Studiu de nori Cirrus*, cca 1822, ulei pe hârtie, 11,4x17,8 cm, Victoria & Albert Museum, Londra
4. Claude Monet (1840–1926), *Lacul cu nuferi*, 1899, ulei pe pânză, 88,3x93,1 cm, National Gallery, Londra
5. John Vanbrugh (1664–1726), *Palatul Blenheim*, cca 1724, Woodstock, Anglia
6. Henri Matisse (1869–1954), *Dansul (II)*, 1909, ulei pe pânză, 259,7x390,1 cm, Muzeul Hermitage, St Petersburg
7. *Fecioara cu Pruncul de la Sainte-Chapelle*, înainte de 1279, fildeş, 41 cm înălțime, Muzeul Luvru, Paris
8. Henri Fantin-Latour (1836–1904), *Crizanteme*, 1871, ulei pe pânză, 35x27 cm, colecție particulară
9. Henri Fantin-Latour (1836–1904), *Autoportret la tinerețe*, cca 1860, ulei pe pânză, 25x21 cm, colecție particulară
10. Thomas Hamilton (1784–1858), *Colegiul Regal al Medicilor*, 1845, Edinburgh
11. Antoine Watteau (1684–1721), *Întâlnire la vânătoare*, cca 1717–1718, ulei pe pânză, 124,5x189 cm, Wallace Collection, Londra
12. George Grosz (1893–1959), *Sidlpții societății*, 1926, ulei pe pânză, 200x108 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin
13. Angelica Kauffmann (1741–1807), *Artistul ca personaj al concepției ascultând muza inspirației*, 1782, ulei pe pânză, 61 cm diametru, Kenwood House, Londra
14. Richard Serra (1939–), *Fernando Pessoa*, 2007–2008, Weatherproof steel, 900,4x300x20,3 cm, Gagosian Gallery, Londra
15. Nan Goldin (1953–), *Siobhan în oglinda mea*, Berlin, 1992, Silver dye bleach print, 39,4x59 cm, Matthew Marks Gallery, New York
16. Caspar David Friedrich (1774–1840), *Răzînd stîncos la malul mării*, cca 1825, ulei pe pânză, 22x31 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
17. Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), *Farnsworth House*, 1951, Plano, Illinois
18. Catedrala de Santa Prisca y San Sebastián, 1751–1758, Taxco, Mexic
19. Richard Mique (1728–1794) și Hubert Robert (1733–1808), *Căminul Reginei*, 1785, Micul Trianon, Versailles, Franța
20. Thomas Jones (1742–1803), *Un zid din Napoli*, cca 1782, ulei pe hârtie maruflată pe pânză, 11,4x16 cm, National Gallery, Londra
21. Arcade, cca 1175, Abația Thoronet, sec. XII–XIII, lângă Draguignan, Provence
22. Robert Braithwaite Martineau (1826–1869), *Ultima zi petrecută în vechea casă*, 1862, ulei pe pânză, 107,3x144,8 cm, Tate, Londra
23. Fra Angelico (activ 1417–1455), *„Chinurile iadului” din Judecata de apoi*, cca 1431, tempera și foiță de aur pe pânză, 108x212 cm, Muzeul Național din San Marco, Florența
24. Eve Arnold (1912–2012), *Divorț în Moscova*, 1966, Fotografie argentică, 40,6x50,8 cm
25. Dinastia Choson, Vas corean de porțelan de culoarea lunii, sec. XVII–XVIII, porțelan alb, 34,8 cm, colecție particulară
26. Joseph Cornell (1903–1972), *Fără titlu (Prințesa de Medici)*, 1948, Cutie de lemn, colaj 3D de hârtie, lemn și sticlă, 40x30,5x9,8 cm, colecție particulară
27. Cy Twombly (1928–2011), *Panorama*, 1957, Vopsea pentru zugrăvit și creion pe pânză, 256,5x591,8 cm, colecție particulară
28. Christen Kobke (1810–1848), *Imagine din Osterbro, Dosseringen*, 1838, ulei pe pânză, 39,5x50,5 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur, Elveția
29. Richard Riemerschmid (1868–1957), *Farfurie „Blau Rispé”*, 1903–1905, Fabrica de porțelan Meissen, Germania
30. Sebastiano Ricci (1659–1734), *Viziunea Sfântului Bruno*, 1700, ulei pe pânză, 91,4x121,9 cm, colecție particulară
31. Oamenii Chokwe, Mască „Mwana Pwo” din estul Angolei, lemn, secolul al XIX-lea, 19,1x8x14 cm, Muzeul Brooklyn, New York
32. John Singer Sargent (1856–1925), *Portretul lordului Ribblesdale*, 1902, ulei pe pânză, 258,4 x 143,5 cm, National Gallery, Londra
33. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660), *Las Meninas sau Familia lui Filip IV*, cca 1656, ulei pe pânză, 318x276 cm, Muzeul Prado, Madrid
34. Pablo Picasso (1881–1973), *Las Meninas*, 1957, ulei pe pânză, 129x161 cm, Muzeul Picasso, Barcelona
35. Jasper Johns (1930–), *Bronz pictat*, 1960, ulei pe bronz, 14x20,3x12 cm, Museum Ludwig, donație Ludwig, Köln
36. Ben Nicholson (1894–1982), *1943 (pictură)*, 1943, guașă și creion pe carton în ramă de lemn vopsit, 24,6x25,3 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York
37. Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), *Femeie bându-și ceaiul*, 1735, ulei pe pânză, 81x99cm, Hunterian Museum and Art Gallery, Universitatea din Glasgow
38. Caravaggio (1571–1610), *Iudita decapitându-l pe Holofern*, cca 1599, ulei pe pânză, 145x195 cm, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma
39. Paul Cézanne (1839–1906), *Mont Sainte-Victoire*, 1902–1904, ulei pe pânză, 73x91,9 cm, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania
40. Thomas Gainsborough (1727–88), *Dl și Dna Andrews*, cca 1750, ulei pe pânză, 69,8x119,4 cm, National Gallery, Londra
41. Vittore Carpaccio (1460–1520), *Vindecarea unui om posedat de Diavol (Miracolul Relicvariului Sfântei Cruci)*, cca 1496, tempera

- pe pânză, 365x389 cm, Gallerie dell'Accademia, Veneția
42. Chris Ofili (1968–), *Sfânta Fecioară Maria*, 1996, acrilic, ulei, rășină, colaj de hârtie, baligă de elefant pe pânză de in, 243,8x182,8 cm, Museum of Old and New Art, Hobart, Tasmania
43. Jan van Eyck (1395–1441) și Hubert van Eyck (1385–1426), *Altarul din Gent sau Adorația mielului mistic*, 1423–1432, tempera și ulei pe panou de lemn; panourile deschise 350,5x457,2 cm, Catedrala Sf. Bavo, Gent, Belgia
44. Paul Gauguin (1848–1903), *Hristos în grădina cu măslini*, 1889, ulei pe pânză, 72,4x91,4 cm, Muzeul de Artă Norton, West Palm Beach, Florida
45. Jessica Todd Harper, *Agonia din bucatărie*, 2012, fotografie, colecție particulară
46. Banksy, *Nu pot crede că sunteți atât de imbecili încât să cumpărați un asemenea rahat*, 2006, screenprint, colecție particulară
47. Michelangelo (1475–1564), *Crearea lui Adam* (tavanul Capelle Sixtine), cca 1511, frescă, 480,1x230,1 cm, Capela Sixtină, Muzeul Vatican
48. Juan de Flandes (cca 1460–1519), *Hristos arătându-i-se Fecioarei*, 1496, ulei pe lemn, 62,2x37,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
50. Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, 1250–1338, Veneția
51. Louis I. Kahn (1901–1974), Muzeul de Artă Kimbell, 1966–1972, Fort Worth, Texas
52. Donatello (cca 1386–1466), *Fecioara și Pruncul (Madonna Borromeo)*, cca 1450, teracotă, 83,5x52,1 cm, Muzeul de Artă Kimbell, Fort Worth, Texas
53. Henry Raeburn (1756–1823), *Frății Allen*, anii 1790, ulei pe pânză, 152,4x115,6 cm, Muzeul de Artă Kimbell, Fort Worth, Texas
54. Gerrit Rietveld (1888–1964), *Scaun roșu-albastru*, cca 1923, lemn vopsit, 86,7x66x83,8 cm, înălțime 33 cm, Rietveld Schröderhuis, Centraal Museum, Utrecht
55. Gerrit Rietveld (1888–1964), *Boldervagon*, 1918 (proiectat), 1968 (realizat), lemn, Rietveld Schröderhuis, Centraal Museum, Utrecht
56. James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), *Nocturnă: Tamisa la Battersea*, 1887 (proiectat), 1887 (realizat), litografie, 17,2x26 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
57. Salomon van Ruysdael (cca 1600–1670), *Peisaj cu râu*, 1642, ulei pe panel de stejar, 51,75x80,64 cm, Albright Knox Gallery, Buffalo, New York
58. Richard Long (1945–), *Tame Buzzard Line*, 2001, piatră, 35,15 mx71 cm, New Art Centre, Roche Court, Anglia
59. Niccolò Pisano (1470–1538), *O idilă: Daphne și Chloe*, cca 1500–1501, ulei pe panel de plop, 85,9x62,2 cm, The Wallace Collection, London
60. Pieter de Hooch (1629–1684), *Curtea interioară a unei case din Delft*, 1658, ulei pe pânză, 73,5x60 cm, National Gallery, Londra
61. Hugo van der Goes (1440–1482), „Adorația păstorilor”, din *Tripticul Portinari*, cca 1475, ulei pe panel de lemn, 253 x 304 cm, Galleria degli Uffizi, Florența
62. Richard Long (1945–), *Waterlines (Linii de plutire)*, 1989, screenprint pe hârtie, 127,7x92,4 cm
63. Leonardo da Vinci (1452–1519), *Studii ale unui fetus*, cca 1510–1512, peniță și tuș pe cretă roșie, 30,4x22 cm, The Royal Collection, Castelul Windsor
64. Judith Kerr (1923–), ilustrație din *The Tiger Who Came to Tea (Tigrul care a venit la cină)*, 1968, HarperCollins Publishers
65. Oscar Niemeyer (1907–2012), Casa de Canoas, 1953, Rio de Janeiro, Brazilia
66. Filippo Brunelleschi (1377–1446), Loggia, Ospedale degli Innocenti, cca 1430, Florența
67. Nicolas Poussin (1594–1665), *Iarna sau Potopul*, 1660–1664, ulei pe pânză, 118x160 cm, Muzeul Luvru, Paris
68. Apollo Belvedere, cca AD 120–140 (copie romană a unei piese originale din secolul IV î.H., pierdută, cca 350–325 BC), 224 cm, Muzeul Vatican
69. Pablo Picasso (1881–1973), *Faun și bacante cu bătația dintre fauni în fundal*, din *Seria 347*, 1968, gravură, 32,7x25,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
70. Sandro Botticelli (1445–1510), *Madona cu cartea*, 1483, tempera pe panel de lemn, 58x39,5 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milano
71. Édouard Manet (1832–1883), *Mănunchi de sparanghel*, 1880, ulei pe pânză, 46x55 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln
72. Frederic Edwin Church (1826–1900), *Atisbergul*, 1891, ulei pe pânză, 72x100 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania
73. Hamish Fulton (1946–), *Zece plimbări de o zi de la și către Kyoto*, 1994, 1996, screenprint, 60,4x99,9 cm, Ambasada Marii Britanii, Tokyo
74. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875), *O potecă în pantă*, 1845, ulei pe pânză, 17,8x28,6 cm, colecție particulară
75. Claude Lorrain (1600–82), *Iacob cu Laban și fiicele sale*, 1676, ulei pe pânză, 72x94,5 cm, Dulwich Picture Gallery, Londra
76. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), *Goethe la fereastră apartamentului său din Roma*, 1787, acuară, cretă, peniță și creion pe hârtie, 41,5x26,6 cm, Goethe-Museum, Frankfurt
77. Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Casa Grădinarului Curții, 1829–1833, Potsdam, Germania
78. Le Corbusier (1887–1965), Solarium la Vila Savoye, 1931, Poissy
79. Sir Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), *Un obicei preferat*, 1909, ulei pe panel de lemn, 66x45,1 cm, Tate, Londra
80. David Hockney (1937–), *Portretul unui artist (Piscină cu două siluete)*, 1972, acrilic pe pânză, 213,35x304,8 cm, colecție particulară
81. Jan Gossaert (1478–1532), *Un cuplu mai în vârstă*, cca 1520, ulei pe pergament, suprafața pictată aproximativ 46x66,9 cm, National Gallery, Londra
82. Ian Hamilton Finlay (1925–2006), Mica Sparta, Dunsyre, Scoția, 1966–2006
83. *Idem*, *Et In Arcadia Ego*, 1976, piatră, 28,1x28x7,6 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh
84. Jacques-Louis David (1748–1825), *Belisarius cerșind*, 1781, ulei pe pânză, 288x312 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille
85. Ansel Adams (1902–84), *Plopi în zori toamna, canionul râului Dolores, Colorado*, 1937, fototipie, 23,6x34,5 cm, Institutul de Artă din Chicago, Illinois
86. Hiroshi Sugimoto (1948–), *Atlanticul de Nord, Faleză Moher*, 1989, fototipie, 42,3x54,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
87. NASA, ESA and the Hubble Heritage Team (STScI/AURA) Globular Cluster NGC 1846, 2006 Taken by the Advanced Camera for Surveys, Hubble Space Telescope
88. Bernd Becher (1931–2007) și Hilla Becher (1934–), *Turnuri de apă*, 1980, nouă fototipii, aproximativ 156x125 cm, Sonnabend Gallery, New York

89. Andreas Gursky (1955–), *Salerno*, 1990, fotografie pe peliculă cromogenică, 129,5x1653 cm
90. Albrecht Dürer (1471–1528), *O bucată mare de turbă*, 1503, Acuarela și guașă pe hârtie, 41x32 cm, Grafische Sammlung Albertina, Viena
91. James Turrell (1943–), *Craterul Roden*, 1979, Earthwork, Flagstaff, Arizona
92. Antony Gormley, (1950–) și David Chipperfield (1953–), *Turn de observație*, 2008, Centrul de Artă Kivik, Suedia
95. Michelangelo (1475–1564), *Noaptea și zi*, cca 1534, marmură, 630x420 cm, Capela Medici, Basilica di San Lorenzo, Florența
98. Barbara Hepworth (1903–75), *Pelagos*, 1946, lemn de ulm și corzi pe suport de stejar, 43x46x38,5 cm Tate, Londra
99. Leonardo da Vinci (1452–1519), *Mona Lisa*, 1503–1506, ulei pe panel din lemn de plop, 77x53 cm, Muzeul Luviu, Paris
101. Giuseppe Mengoni (1829–77), *Galleria Vittorio Emanuele II*, 1865 Milano
102. William Morris (1834–96), *Reclamă „Morris and Company” pentru scaunele din seria Sussex*, 1915
103. Alberto Giacometti (1901–1966), *Pădurea (Compoziție cu șapte siluete și un cap)*, 1950, bronz pictat, 58,4x60x48,3 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York
104. John Nash (1752–1835), *Cumberland Terrace*, 1826, Regent's Park, Londra
105. Thomas Shepherd (1792–1864), *The Quadrant and Lower Regent Street*, cca 1850, aquatint, colecție particulară
106. Ernst Friedrich August Rietschel (1804–61), *Monumentul Goethe-Schiller*, 1857, bronz, 3,7 m, Weimar
107. Philip James de Loutherbourg (1740–1812), *Peisaj cu lac, seara*, 1792, ulei pe pânză, 42,5x60,3 cm, Tate, Londra
108. J. M. W. Turner (1775–1851), *Peisaj de munte, Val d'Aosta*, cca 1845, ulei pe pânză, 91,5x122 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne
109. Francis Bacon (1909–1992), *Studiu pentru un portret al lui Van Gogh V*, 1957, ulei și nisip pe pânză, 198,7x137,5 cm, Hirshhorn Museum, Washington, DC
110. Francis Bacon (1909–1992), *Trei studii pentru personajele de la baza unei Crucificări*, cca 1944, ulei pe panel de lemn, 94 x 73,7 cm, Tate, Londra
111. Le Corbusier (1887–1965), *schită din La Maison des Hommes*, 1942, peniță și tuș pe hârtie
112. „Crucificarea și Coborârea de pe cruce” din fereastra Patimilor și a Învierii, vitraliu, Catedrala din Chartres, cca 1150
113. Nicolas Poussin (1594–1665), *Peisaj cu un bărbat spălându-și picioarele într-o fântână*, cca 1648, ulei pe pânză, 74x100,3 cm, National Gallery, Londra
114. Emile Claus (1849–1924), *La cules de sfeclă*, 1890, ulei pe pânză, 320x480 cm, Museum van Deinze en de Leiestreek, Belgia
115. Sebastián Errázuriz (1977–), *Nărușea Wall Street*, 2012, New York
116. Christen Købke (1810–48), *La Poarta de Nord a citadelei*, 1834, ulei pe pânză, 79x93 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga
119. Steven Holl (1947–), *Reședința Ambasadorului Elveției*, 2006, Washington
120. Michael Wilford (1938–), *Ambasada Marii Britanii*, 2000, Berlin
121. Kerry Hill (1943–), *Hotel Amankora*, 2007, Bhutan
122. Emil Sodersten (1899–1961), și John Crust, *Mausoleu pentru australianii căzuți în război*, 1941, Canberra, Australia
123. Glenn Murcutt (1936–), *Casa Murcutt*, 1995–1996, Woodside, Australia de Sud
124. Oscar Niemeyer (1907–2012), *Congresul Național al Braziliei*, 1957–1964, Brasília, Brazilia
125. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660), *Capitularea orașului Breda*, 1634–1635, ulei pe pânză, 307x367 cm, Muzeul Prado, Madrid
126. Anselm Kiefer (1945–), *Innenraum*, 1981, ulei, acrilic și hârtie pe pânză, 287,5x311 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
127. Nicolas Poussin (1594–1665), *Sfânta taină a Euharistiei*, 1647, ulei pe pânză, 117x178 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh
128. Christo (1935–) și Jeanne-Claude (1935–2009), *Reichstagul învelit*, 1995, Berlin, Germania
129. Supieră englezescă, cca 1790–1805, înălțime 24,1 cm, lungime 35,5 cm
130. Margaret Calvert (1936–), *Indicator rutier de avertizare școală*, 1965
131. Mary Quant (1934–), *Rochie mini din jersey de lână*, cca 1960
132. Robin Day (1915–2000), *Scaun de polipropilenă pentru Hille*, 1963
133. David Mellor (1930–2009), *Tacâmuri*, cca 1960
134. Carlo Crivelli (cca 1430–cca 1494), *Bunavestire cu Sfântul Emidiu*, 1486, tempera și ulei pe pânză, 207x146,7 cm, National Gallery, Londra
138. Nicolas Poussin (1594–1665), *Taina căsătoriei*, 1647, ulei pe pânză, 117x178 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh
139. Leon Battista Alberti (1404–72), *Orașul ideal*, cca 1475, tempera pe panel de lemn, 67,5x239,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italia
141. Henry Moore (1898–1986), *Grup familial*, 1948–1949 (cast 1950), 150,5x118x75,9 cm, Muzeul de Artă Modernă, New York

Index

Numerale de pagini scrise în *italice*
fac trimitere la ilustrații

A

Adam, Robert 218–19
Adams, Ansel, *Plopi în zori toamna*,
cantonul râului Dolores, Colorado
140–1, 141
admirația 178, 179–82
Alberti, Leon Battista, *Orașul ideal* 225,
226–7
Alma-Tadema, Sir Lawrence, *Un obicei
preferat* 132, 133
Amankora Hotel, Bhutan 200, 201
Angelico, Fra, *Judecata de Apoi* 36, 37
anxietate 232
Apollo 115, 116
Apollo Belvedere 115, 117
apreciere 53–60
arhitectură
gust 155–8, 156, 165–7
influențe sudice 130, 131
investiții iluminate 173, 174
mândrie națională 197–203, 198, 202
raționalitate 111
reechilibrarea emoțiilor 29–30, 31,
32, 33
Aristotel 34
Arnold, Eve, *Divorț în Moscova, URSS*
36, 37
arta religioasă 48, 49, 215
comenzi 68–73
etalare 81–2
imagini ale suferinței 185–7
reprezentări ale iadului 36
și atracția fizică 116
artă
un program pentru 230–3
vânzare și cumpărare 73–7
etalare 81–91
arta valoroasă 59–60
scopul 56–8
cele șapte funcții 8–60
studiul 78–81
ca unealtă 5
adevăratul scop 227
ce tip de artă ar trebui
creat? 68–73
artă africană 48–9
artiști
carieră 177–87
definiție 147–8
așteptări 185
Athena 210

Auden, W. H. 190
Austen, Jane 211
Australia 165–6, 200, 202–3

B

Bacon, Francis 59, 181–2
*Studiu pentru un portret al lui
Van Gogh* V 182, 182
*Trei studii pentru personajele de la baza
unei Crucificări* 182–3, 183
bani 152–87
capitalismul luminat 168–71
investiții iluminate 172–7
reformarea capitalismului 154–9
sfaturi de la artiști 177–87
și gustul 155–67 Banksy, *Nu pot crede că
sunteți atât de imbecili încât să cumpărați
un asemenea rabat* 76
baroc 30, 44
Becher, Bernd și Hilla, *Turnuri de apă* 153,
155 145, 146
Belgia 190
Bellini, Giovanni, *Madonna del Prato* 220
Berlin 128, 130
Ambasada Marii Britanii 198, 199–200
Reichstag 209
Bernini, Gianlorenzo 223, 224
Bhutan 200
Biblia 113
Blenheim Palace, Oxfordshire 13, 15
Botticelli, Sandro 116
Madona cu cartea 116, 117
Braque, Georges 62
Brazilia 204–5, 210
Brasilia, Congresul Național 204–5,
205, 210
Brisbane 222
British Embassy, Berlin 198, 199–200
Brunelleschi, Filippo, Loggia, Ospedale
degli Innocenti 111, 112, 113
Bruno, Saint 48

C

California 132, 134, 135
Calvert, Margaret 212, 213
Canberra, Mausoleul 200, 201, 202, 210
capitalism 154–9, 165, 168–71, 172–7, 191
Caravaggio 59
Judith decapitându-l pe Holofern 60, 61
caricatura 24
Carnegie, Andrew 172
Caro, Anthony 178
Carpaccio, Vittore, *Vindecarea unui om*

posedat de Diavol 64, 65
catedrale 30, 31, 87
Catedral de Santa Prisca, Taxco,
Mexic 30, 31
Catedrala din Chartres 185
catolicism 68–73, 84
cenzură 215–22
ceramică 38, 38, 42, 43, 211, 211, 213
Cézanne, Paul 59, 119
Mont Sainte-Victoire 62, 63
Chadstone, centrul comercial,
Melbourne 165–6, 166, 169
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 59
Femeie băndu-și ceaiul 56, 57
Chipperfield, David, Turn de observație,
Kivik 150, 151
creștinism 36, 68–73, 79, 104, 114, 115, 116,
185–6, 215
Christo, *Reichstagul învelit* 209, 209
Church, Frederic Edwin, *Aisbergul*
120, 121
City University, New York 227
Clark, T. J. 223
Clarkson, Jeremy 160, 161, 166
Claude Lorrain, *Peisaj cu Iacob, Laban și
fiicele sale* 126–7, 126
Claus, Emile, *La cules de sfeclă* 190–1, 191
comunism 69
Connolly, Cyril 130
Constable, John, *Studiu de nori Cirrus*
11–12, 14
consumerism 155, 171
Cornell, Joseph, *Fără titlu (Prințesă
Medici)* 39, 41
Corot, Jean-Baptiste, *O potecă în pantă*
125–6, 126
Courtauld Institute, Londra 78, 79
creativitate 69, 178
critici 160–7
Crivelli, Carlo, *Bunavestire cu Sfântul
Emidius* 213, 214, 215
Crust, John, Mausoleul de la Canberra
200, 201, 202
curatori 45, 48, 84
curiozitate 107–8

D

David, Elizabeth 127–8, 130, 135
David, Jacques-Louis, *Belisarius cerșind*
138, 140, 140
Day, Robin 212, 213
dealeri de artă 75
decorațiuni interioare 43
defensivă 44–52

Degas, Edgar 160
detalii, atenția la 101
Dickens, Charles 191
Diderot, Denis, *Encyclopédie* 215
Donatello, *Fecioara și Pruncul* 86, 87–8
Dürer, Albrecht, *O bucată mare de turbă* 147–8, 149

E

Edinburgh 19, 20, 21, 217–19, 218, 221
Eisenstein, Sergei 182
Eliot, T. S., *Patru cartele* 187
Emerson, Ralph Waldo, 'Poetul' 144
echilibru 29–38, 58, 59
emoții
iubirea 92–121
reechilibrarea 29–38, 58, 59
Ermitaj, Muzeul, St Petersburg 172, 173
Errázuriz, Sebastián, *Naștea Wall Street* 191–2, 192
Esser, Elger 145
eșec 13
experiențe 59
Eyck, Jan van, *Altarul din Gent* 68–9, 70

F

Fantin-Latour, Henri
Crizanteme 17, 18
Autoportret la tinerețe 17, 18
Farnsworth House, Plano, Illinois 29, 31
feminism 94
Finlay, Ian Hamilton
Et In Arcadia Ego 138, 139
Little Sparta, Dunsyre 138, 139
flatare 204–5
Florența, Loggia degli Innocenti 111, 112, 113
Franța 32, 130
Friedrich, Caspar David, *Recif stâncos la malul mării* 27, 28
frumusețe 17, 19, 115–16, 144–7, 172, 221
Fulton, Hamish, *Zece plimbări de o zi de la și către Kyoto* 124–5, 125

G

Gainsborough, Thomas, *Di și Dna Andrews* 62, 63
galerii de artă 73–7, 81–91
Gauguin, Paul, *Hristos în grădina cu măslini* 70, 72
George IV, rege 173–4
Germania 179, 199–200, 206–10
Giacometti, Alberto, *Pădurea* 171
Giuliani, Rudolph 64
Goes, Hugo van der, *Adorația păstorilor* 101, 102–3
Goethe, Johann Wolfgang von 128–9, 129, 130, 175, 176
Goldin, Nan, *Siobhan în oglinda mea, Berlin* 25, 28
Gormley, Antony, *Turn de observație*,

Kivik 150, 151
Gossaert, Jan, *Un cuplu în vârstă* 136, 137, 137
Goya, Francisco José 59
Grecia 30, 64, 67, 114–15, 116, 131, 210
Grosz, George, *Stălpri societății* 20, 22
Gursky, Andreas 95, 145
Salerno 145–7, 147

H

Hamilton, Thomas, Colegiul Regal al Medicilor, Edinburgh 21
Harper, Jessica Todd, *Agonia din bucătărie* 72, 73
Hepworth, Barbara 160, 163
Pelagos 163
Hill, Kerry, Amankora Hotel, Bhutan 200, 201
Hille 212
Hockney, David, *Portretul unui artist* 132, 134, 134, 135
Hofer, Candida 145
Holl, Steven, Reședința ambasadorului Elveției, Washington 197, 198, 199
homosexualitate 25
Hooch, Pieter de 118–19
Curtea interioară a unei case din Delft 98, 100
Hopper, Edward 95, 119
Hubble, telescopul 143, 143

I, Î

iad 36–8
idealizare 19–20, 24
Iisus 70, 104, 115, 215
Institut du Monde Arabe, Paris 172
investiții 172–7
Issigonis, Alec 213
Italia 78, 87, 129, 166, 167
iubire 92–121, 231
atenția la detalii 101
cum să o facem să dureze 118–20
curajul de a călători 120–1
iubiți buni 98–104
putem deveni mai buni în iubire? 94–8
și aspectul fizic 114–18
îmbătrânire 135–44, 232

J

Jeanne-Claude, *Reichstagul învelit* 209, 209
Johns, Jasper, *Bronz pictat* 53, 54, 55
Jones, Thomas, *Un zid din Napoli* 32, 33
Juan de Flandes, *Hristos arătându-i-se Fecioarei* 81–2, 83

K

Kahlo, Frieda 30
Kahn, Louis I. 84, 86, 87
Kauffmann, Angelica, *Artistul ca personaj al concepției ascultând muza inspirației* 20, 23

Kerr, Judith, *Tigrul care a venit la cină* 108–9, 109
Khalili, Nasser David 172, 173
Kiefer, Anselm, *Innenraum* 206–9, 207
Kimbell Art Museum, Fort Worth 84, 86, 87–8
Klimt, Gustav 116
Kobke, Christen
La Poarta de Nord a cetății 193, 193, 195
Imagine din Österbro, Dosseringen 40, 42–3, 42
Kunstakademie, Düsseldorf 145

L

La Rochefoucauld 94, 95
Las Vegas, Caesars Palace 155–6, 156, 169
Lawrence, D. H., *Amantul doamnei Chatterley* 215–16
Le Corbusier 184
schită pentru *La Maison des Hommes* 184–5, 184
Villa Savoye, lângă Paris 130–1, 132
Leonardo da Vinci 62
Mona Lisa 164–5, 164
Studii ale unui fetus 106, 107–8
libertate 219–22
Lippi, Fra Filippo 116
London 127, 173
Columna lui Nelson 24
Courtauld Institute 78, 79
Cumberland Terrace 174
Eland House, Bressenden Place 225–6, 228
Regent's Park 173
Regent's Street 173, 175
Tate Gallery 73–4, 81, 85, 194, 195–6
Victoria & Albert Museum 172
Long, Richard
Tame Buzzard Line 95, 96, 97
Waterlines 104, 105, 107
Loutherbourg, Philip James de 180–1
Peisaj cu lac, seara 180
Luvru, Paris 81

M

Manet, Édouard 59
Mănunchi de sparanghel 119–20, 119
Mic-dejun în iarbă 170
Marie Antoinette, regina Franței 32, 32
Marlborough, ducele de 13
Martineau, Robert Braithwaite, *Ultima zi petrecută în vechea casă* 35–6, 35
Mary, Virgin 17, 64, 66, 67, 116, 117
mașini 158–9, 213
Matisse, Henri, *Dansul (II)* 13, 15, 17
maturitate 52, 208
măști africane 44, 45, 46, 48, 52
mâncare 127, 128, 156, 171
Medici, familia 157, 158, 159, 159
Mediterană 127, 130, 131
Mellon, Andrew 172

Mellor, David 212, 213
 memorie 8–12, 58
 Mengoni, Giuseppe, Galeria Vittorio Emanuele II, Milano 166, 167
 Metropolitan Museum of Art, New York 81, 172
 Michelangelo
Crearea lui Adam 79, 80
Noapte și zi, Capela Medici 157, 159
 Mies van der Rohe, Ludwig, Farnsworth House, Plano 29, 31
 Milano, Galeria Vittorio Emanuele II 166, 167
 minimalism 30
 Mique, Richard, Micul Trianon, Versailles 32, 32
 Mischel, Walter 136–8
 moarte 135–44, 232
 modernism 131
 Monet, Claude 77, 160
Lacul cu nuferi 12, 14
 Moore, Henry, *Grup familial* 227, 229
 moralitate 33–8
 Morris, William 30, 168–9
 Morris and Company 168–9, 169
 mortalitate 135–44, 232
 Murcutt, Glenn, Casa Murcutt, Woodside 202–3, 202
 Musée d'Orsay, Paris 217
 Museum of Modern Art, New York 88, 145
 muzee 45, 48, 73–7, 81–91
 Myer Emporium 165–6

N

Nash, John, Cumberland Terrace, Londra 174
 national pride 196–203, 208, 233
 natura 122–51
 anticiparea toamnei 135–44
 frumusețe 144–7
 grecii antici și 30, 32
 importanța sudului 127–35
 noi artiști ai naturii 147–51
 rememorare 122–7
 naștiți 208–9
 Nicholson, Ben 160
 1943 (*pictură*) 54, 55–6
 Niemeyer, Oscar
 Casa de Canoas 110, 112
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 129–30
 nordul, dominația valorilor 128
 Norvegia 29–30

O

obișnuință 53, 55
 Ofili, Chris, *Sfânta Fecioară Maria* 64, 66, 67
 onoare 174–6
 optimism 13
 orașe 216–17, 226

P

păgânism 115, 116, 117
 Pater, Walter 164–5, 166
 patronaj 173
 Penguin 215–16
 Pericle 210
 perspectivă 113–14
 Pessoa, Fernando 24–5
 Pevsner, Nikolaus, *The Englishness of English Art* 211, 213
 Picasso, Pablo 59, 77, 160
Faun și bacante cu bătaia dintre fauni în fundal 116, 117
Las Meninas 50, 51, 52
 Piero della Francesca 225
 Pisano, Niccolò, *O idilă – Daphne și Chloe* 97, 99
 Pliniu cel Bătrân 8
 politică 188–229
 arta politică 190–6, 206, 211
 ce încercăm să devenim? 204–15
 cenzura 215–22
 interpretarea politică a artei 62
 mândria națională 196–203, 208
 schimbarea lumii 223–9
 Pope, Alexander 39
 pornografie 116, 118
 portrete 30, 126, 144–7
 Poussin, Nicolas 160
Iarna, sau Potopul 113–14, 115
Peisaj cu un bărbat spălându-și picioarele într-o fântână 186–7, 186
Sfânta taină a Euharistiei 207–8, 208
Taina căsătoriei 223–5, 224
 propagandă 68
 Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut* 160, 162
 publicitate 216, 217

Q

Quant, Mary 212, 213

R

Raeburn, Henry, *Frații Allen* 88, 89
 Rafael 60, 163
 raționalitate 110–13
 Read, Herbert 160, 161, 162–3, 166–7, 171
 reechilibrare 29–38, 58, 59
 Regnault, Jean-Baptiste, *Originea picturii* 8, 9, 9
 relații 71, 74, 94, 98, 101, 107–11, 113–14
 Rembrandt 59, 119
 reamintire 8–12, 57
 Renaștere 78–9, 128, 165
 Revoluția Industrială 144
 rezistență 108–9
 Ricci, Sebastiano, *Viziunea Sf. Bruno* 44, 45, 46, 49, 52
 Riemerschmid, Richard, farfurie „Blaue Rispel” 42, 43
 Rietschel, Ernst Friedrich August, Monumentul Goethe-Schiller,

Weimar 176

Rietveld, Gerrit 88, 91
 „Bolderwagon” 90, 91
 „Scaun roșu-albastru” 88, 90
 Robert, Hubert, Micul Trianon Trianon, Versailles 32, 32
 Romanticism 25, 68, 94, 98, 170
 Roma 128–9, 130, 131
 Capela Medici 157, 158, 159
 Royal College of Physicians, Edinburgh 19, 20, 21
 Ruff, Thomas 145
 Ruysdael, Salomon van, *Peisaj cu râu* 96, 97

S

Sargent, John Singer, *Portretul londului Ribblesdale* 44, 45, 47, 49, 52
 Schiller, Friedrich 30, 32, 175, 176
 Schinkel, Karl Friedrich, *Casa Grădinarului Curții* 130, 131
 Sehgal, Tino, Tate Modern Turbine Hall 194, 195–6
 sensibilitate 59
 senzualitate 109–10
 sentimentalism 12, 13, 17
 Serra, Richard, *Fernando Pessoa* 24–5, 26
 sexualitate 110, 116, 118, 155, 220, 232
Sfumato 62
 Shepherd, Thomas, *The Quadrant și Lower Regent Street* 175
 Sodersten, Emil, Mausoleu, Canbera 200, 201, 202
 sud, importanța of 127–35
 speranță 12–24, 57, 58–9, 206, 232
 Speer, Albert 206
 sport 196, 197
 status 173, 176
 Struth, Thomas 145
 studiul artei 78–81
 sublimarea 25
 sublim 27
 suferința 25, 53, 190
 Sugimoto, Hiroshi, *Atlantidul de Nord, Faleză Moher* 142–3, 142

T

Tate, Galeria, Londra 73–4, 81, 85, 194, 195–6
 Taxco, Catedral de Santa Prisca 30, 31
 televiziune 156, 157, 161, 171, 220, 223
 Terențiu 52
 Tertullian 115
 Thoronet, abatele de 32, 34
 timp 138, 140, 232
 Tischbein, Johannes Heinrich Wilhelm, *Goethe la fereastră apartamentului său din Roma* 129
 Tițian 48, 84, 95, 116, 182
 toamnă 135, 140
 transformare 25
 Turcia 131

Turner, J. M. W. 180–1
Peisaj de munte, Val d'Aosta 181
Turrell, James 147, 150
Craterul Roden 148, 150
Twombly, Cy, *Panorama* 39–40, 41

U

Universitatea din California 223–4

V

Van Gogh, Vincent 170, 182, 182
Vanbrugh, John, Palatul Blenheim 15
Vasari, Giorgio 79
Velázquez, Diego
Las Meninas 50, 51, 52
Capitularea oraşului Breda 204–5, 206
Veneţia, Santa Maria Gloriosa dei Frari
84, 85
Vermeer, Johannes, *Femeie în albastru*
citind o scrisoare 10, 11
Versailles 32, 32

W

Warhol, Andy 59
Washington, Reşedinţa Ambasadorului
Elveţiei 197, 198, 199
Watteau, Antoine, *Rendez-vous de chasse*
(Întâlnire la vânătoare) 19, 21
Waugh, Auberon 128
Weyden, Rogier van der 81
Whistler, James McNeill
Nocturnă: Râul la Battersea 95, 95
Simfonie în alb, No. 1 170
Wilde, Oscar 95
Wilford, Michael, Ambasada Marii
Britanii, Berlin 198, 199–200
Wilkinson, Jonny 196
Wyeth, Andrew 178

Y

Yale, Universitatea 78, 79

Z

Zola, Emile 191

Credite foto

© RMN-Grand Palais (Muzeul Luvru) / Jean-Gilles Berizzi: 17; © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot: 9; Shutterstock, Image ID: 85113685 © Photoseeker: 14 (jos); © Tate Londra 2013: 39 (sus); © 2012. Photo Scala, Florența / BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: 137; Image © Tate Londra 2013: 183 (sus); © 2012. Copyright The National Gallery, Londra/Scala, Florența: 194; © Mary Quant: 219; © XYZ Digital Air Photos: 225; © 2012, Photo Art Media/Heritage Images/Scala, Florența: 125; © Succession H. Matisse/DACS 2013/Photo Scala, Florența: 15; © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/DACS, Londra/VAGA, New York 2013: 45; © 2008 Fredrik Torisson: 159; © 2012, The National Gallery, Londra/Scala, Florența: 36 (sus), 52, 143, 195, 220; © 2012, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florența: 89, 101; © 2012, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas/Art Resource, NY/Scala, Florența: 93, 95; © 2012, Photo Scala, Florența: 123; © 2012, Photo Scala, Florența, courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: 67, 71, 109; © 2012, Photo Scala, Florența /BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: 136; © 2012, Photo Scala, Florența/Mauro Ranzani: 175; © 2012, Photo The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florența: 69; © 2012, White Images/Scala, Florența: 120; © 2013, Albright Knox Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florența: 102; © 2013, Christie's Images, London/Scala, Florența: 18; © 2013, White Images/Scala, Florența: 117; © Adrian Fletcher: 90; © AFP/Getty Images: 216; © Andrew Hasson/Photoshot/Getty Images: 167; © Angela Verren Taunt 2013. All rights reserved, DACS/ Image © 2013, The Museum of Modern Art/Scala, Florența: 61; © Ansel Adams Publishing Rights Trust/ CORBIS: 149; © Anselm Kiefer: 213; © ARS, NY and DACS, Londra 2013. Courtesy Gagosian Gallery. Foto de Robert McKeever: 27; © Banksy, Morons – Sepia, 2006: 83; © Bernard Aniebique/Sygma/Corbis: 35; © Bowness, Hepworth Estate, image © Tate Londra 2013: 171; Brooklyn Museum, Gift of Mr and Mrs John McDonald: 51 (jos); © CC-BY-SA by Shoortheadevgru: 174; © Chris Batson/Alamy: 231; © Chris Ofili. Prin amabilitatea artistului și a Victoriei Miro, Londra: 73; © Christie's Images/Bridgeman Art Library: 43; Prin amabilitatea Sotheby's, Inc: 77; © Prin amabilitatea Sprüth Magers Berlin Londra/ DACS 2013: 155; © Cy Twombly Foundation: 46; © DACS 2013/ Photo Scala 2010, Florence/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: 24; © David Hockney/Photo: Steven Sloman: 141; © David Davies/POOL/Getty Images: 204; © David Mellor: 219; © Dean Conger/CORBIS: 193; © Directphoto.org/Alamy: 223; © Dulwich Picture Gallery, Londra, UK/The Bridgeman Art Library: 133; © English Heritage: 25; © Eve Arnold/Magnum Photos: 40–41; © FLC/ ADAGR, Paris and DACS, Londra 2013: 192; © Fondation Le Corbusier: 138; © Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italy/Alinari/The Bridgeman Art Library: 230; © Hamish Fulton and Paragon/ Contemporary Editions Ltd Londra, photography by Stephen White, Londra: 131; © Hiroshi Sugimoto, prin amabilitatea Pace Gallery: 150; © Historical Picture Archive/CORBIS: 181; © Holmes Wood: 90; © Howard N. Eavenson Memorial Fund for the Howard N. Eavenson Americana Collection: 127; Hunterian Art Gallery, University of Glasgow: 63; © Image Source/Corbis: 226; © Imagebroker/Alamy: 207; © Jasper Johns/VAGA, New York/ DACS, Londra 2013: 60; © Jessica Todd Harper: 78; © John Carmemolla/Corbis: 207; © Johnny

Green: 203; © Keystone/ Getty Images: 169; © LM Otero/ AP/ Press Association Images: 51 (sus); Marcel Gautherot/Instituto Moreira Salles Collection: 211; © MEISSEN®: 49 (jos); Museum Deinze en de Leiestreek © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: 199; Museum Oskar Reinhardt, Winterthur: 49 (sus); © Nan Goldin, Courtesy Matthew Marks Gallery: 28–29; NASA și The Hubble Heritage Team (STScI/AURA): 151; National Gallery of Victoria, Melbourne: 187; © National Gallery, Londra, UK/The Bridgeman Art Library: 106; © Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, photograph by Ole Haupt: 203; © Paul Mounce/Corbis: 165; © Paul Rees <http://www.flickr.com/photos/the-lab/>: 165; Photo © Antony Browell, prin amabilitatea Architecture Foundation Australia: 209; © Ari Maldonado, prin amabilitatea Sebastian Errazuriz Studio: 201; © Stephen Odland: 158; © Steve Watson: 93; Prin amabilitatea Paul Vandekar: 217; © Prisma Bildagentur AG/ Alamy: 36 (jos), 138; Private Collection/ Archives Charmet/ The Bridgeman Art Library: 19; © RCPE 2012. Reprodușă cu permisiunea: 21; © Renaud Camus: 144; © Richard Bryant/ Arcad/Corbis: 206; © Richard Long. All Rights Reserved, DACS 2013: 103, 110; © Richard Waite/ Arcad/Corbis: 181; © Robin Day: 219; © Scott Gilchrist/ Masterfile: 33; Scottish National Gallery of Modern Art. Reprodușă prin amabilitatea Estate of Ian Hamilton Finlay: 144; © Bernd & Hilla Becher, prin amabilitatea Sonnabend Gallery, New York: 153; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 31; © Succession Picasso/DACS, Londra 2013: 57, 122; © The Estate of Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris and ADAGR Paris), licensed in the UK by ACS and DACS, Londra 2013, image © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florența: 179; © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2013/Tate, Londra: 190; © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2013: 188; © The artist, image © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florența: 233; © The XYZ Digital Map Company: 224; © Werner Dieterich/Westend61/Corbis: 183; Centraal Museum, photo © Max Ernst: 97 (sus); Centraal Museum, photo © Axel Funke: 97 (jos); © Judith Kerr: 114.

Traducere din limba engleză de Bogdan Lepădatu

Redactare: Anca Dumitrescu

Corectură: Teodora Terciu

DTP: Ofelia Coșman

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Botton, Alain de

Arta ca terapie / Alain de Botton, John Armstrong;
trad.: Bogdan Lepădatu. - București: Vellant, 2018

Index

ISBN 978-606-980-035-5

I. Armstrong, John

II. Lepădatu, Bogdan (trad.)

72.01:111.852

159.954.4:7

Original title: *Art as Therapy* (pocket edition) © 2016 Phaidon Press Limited

2018 Editura Vellant pentru prezenta ediție în limba română

This Edition published by Editura Vellant under licence from Phaidon Press Limited,
Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1, 9PA, UK © 2018 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

Editura Vellant
Splaiul Independenței 319A
Sema P Arc OB7
Sector 6
București
www.vellant.ro



